كلمة

مادامت «كلمات» قد تأخرت كثيراً، فانها جاءت في الوقت المناسب.

كل الاوقات تناسب الكلمة.

وهذا الوقت بالذات يبدو في حاجة لكلماتٍ أكثر رحابة من الكلام، وابداعٍ يغسل الفضاء من ضجيج غامر.

أربعة عشر عاما (عمر أسرة الادباء والكتاب) زمنٌ ليس قصيراً في تاريخ انتظارنا، وليس طويلا في عمر التجربة الادبية، لكنه وقتٌ كفيلٌ بانضاج الصبر والكتابة.
لذلك فان «كلمات» تأتي في الوقت المناسب.

نقول الوقت، وَيَمْثلُ في الاحداق واقع الثقافة العربية التى تتدحرج وراء الواقع العربي وأمامه، وتمعن الملابسات الكثيرة في دحرجتها الى هاوية. وكل من يحاول الامساك بأطراف الواقع / ثقافة الواقع، لئلا ينهار / تنهار، سيكون معرضاً للانهيار هو الآخر.

هل هو وقت الانهيار؟

هو كذلك.

لا نزعم في «كلمات» وبها، اننا سنمنع هذا الانهيار.
لكن نحلم أننا قادرون على التشبث بما لاينهار، بتلك العناصر الجوهرية

الأصيلة في الثقافة العربية والواقع العربي.
والذي ينهار في الثقافة العربية / الواقع العربي لسنا معنيين به. لأنه انهيار الهيكل، فيما نتصل بثبات الجوهر. ونرى الى الجزء الجميل من هذا الانهيار. نرفض أن ننهار معه، لكننا مكتظون بأمل الذي لاينهار أبداً.

لذلك جاءت «كلمات» في الوقت المناسب، جاءت معبأة بأحلامها المتواضعة، في واقع لايعبأ بالاحلام.

تأخرتْ!
هذا صحيح، لكنها ــ ربما بهذا التأخير ــ تهيأ لها المجال لتنجو من التدحرج، تشهده وتشهد عليه.

طوال الوقت لم يكن الواقع العربي متصلاً بالفعل الجميل للثقافة العربية، ولم يكن يهيء لها حرية الاتصال به. لذلك لم تتمكن الثقافة من أن تحول دون انهيار الواقع العربي، لأنه لم يصغ لها. انه فقط وفر لها الهاوية التى تأخذه الآن.

الثقافة حوار مع العالم.
ويتطلب هذا الحوار ــ لكي يصير فاعلاً حضارياً جميلاً ــ مناخاً يليق بالثقافة والحضارة في آن.
الواقع العربي لم يترك فرصة لتوفر هذا المناخ، فانعدم ذلك الحوار الخالق المبدع الجميل.

في «كلمات» وبها، نطمح أن نكون جزءاً فاعلاً في محاولات اعادة الاعتبار للكتابة، واعادة النظر في المسلمات وجاهزية تهميش الثقافة والادب.
نرى الى «كلمات» على أنها :
ــ دعوةٌ للانفتاح الادبي والفكري على مختلف التيارات والمذاهب الادبية المتوازية مع الاحساس الابداعي الاصيل، والينابيع الاجتماعية المتصلة بجوهر الظرف التاريخي الذي تمر به البحرين والخليج والوطن العربي.
ــ خروجٌ على أشكال الوصاية، وتعزيزٌ للاتجاه الجماعي المتألق، بارئاً من عناصر الحيرة والنكوص والاحباط. وخروجٌ على أية وصاية تصدر

من تجارة الصحافة والنشر .

ـ دعوة للمشاركين في بناء ثقافة جديدة، لكل المأخوذين بهاجس الكتابة وأرق المستقبل والحلم. ليس في أسرة الأدباء فحسب، ليس في البحرين والخليج فقط، ولكن في الوطن العربي، فهي دعوةٌ لتلبية نداء النفس الداخلية المشغولة بقضايا الانسان الجوهرية.

ـ باب يفتح ـ وقد كان موصداً ـ أمام بصيرة الناقد ـ والمتأمل في التجربة الأدبية وقضاياها الفنية والفكرية.

ـ و «كلمات» أيضاً ميدانٌ لاختبار الافكار، والاساليب، وفسحة لتشغيل الخبرة في مجال الادب والفن، واقتحام آفاق التجربة والتجريب بعناصر الموهبة والمعرفة. فالخبرة من التجربة من شأنها أن توقد الآراء، وتثير القضايا، ليس في سبيل الاتفاق على تكريس واحدية الرؤية. وانما في سبيل النضج والتفتح والتأكيد على خصوبة الاختلاف والخروج من ثبات المعرفة، واكتشاف الامكانات الابداعية التى توفرها تعددية الرؤية. فقد عانت الثقافة العربية مايكفي من النظر الواحد والباب الواحد أمام الخطوة والكلمة.

«كلمات» جاءت في الوقت المناسب، لانها ولدت في الوقت الذي تندر فيه الولادة. الوقت العربي يزخر بالموت والنهايات، كأن كل شيء ينهار أو يبشر بانهيار.
وعلى «كلمات» أن تحتفي بصعوباتها، لانها معنية بالامل الكامن وراء كل ذلك. فأصعب الاشياء في هذا الوقت العربي (ثقافة وواقع) هو أن تأمل وتحلم.

ولسنا في «كلمات» نزعم اجتراح المعجزات واقتحام الاساطير. أملنا الشاهق موغلٌ في التواضع ومدججٌ بالحلم. ليس غير. ليس أكثر وليس أقل من ذلك أيضاً. فاننا في هذا الوقت جزء من الوقت وجزاء له.

في البحرين، كما في الخليج كما في الوطن العربي، كل شيء قابلٌ للحوار. وفي «كلمات» لقاء للحوار يحمل عبء الكتابة ويعرف جيداً أن كل ماهو في الحياة خاضعٌ لفعلها. الحركة الادبية في البحرين ليست فوق مستوى النقد، ولكنها، عبر تجربتها الجديدة، ينبغي أن تكون الآن قادرة على النهوض بدورها الحضاري المرشحة له، في حدودها وفي رحابة الافق العربي في نفس الوقت. وحاجتنا لاصدارٍ أدبيٍ ثابت منذ البدايات الجديدة للكتابة، لايعني أنّ «كلمات» جاءت بعد فوات الاوان، على العكس، فان قفص «الثقافة السائدة» ربما سيظل يهدد النوايا الطيبة في الكتابة اذا لم تكن متميزة في الرؤية والابداع.

في البحرين (والخليج عامة) تتعرض الثقافة والادب لاخطارٍ بنيوية تتصل بالعناصر الاولى المكونة. حيث اختلطتْ علينا قيم النقد الادبي والعناصر الحضارية بقيم الاستهلاك وعناصر الانحطاط. وأصبح الكلام عن الثقافة والادب ترفاً لايدخل في برامج التنمية بالشكل الذي يليق بالامكانات المتوفرة والكامنة وباحتمالاتها في الحاضر والمستقبل. وأمعنت ملابسات كثيرة في تكريس كل ماهو خارج الفعل الحضاري للثقافة والادب. وهذا من شأنه أن يرشح أية برامج تنموية للفشل عندما يتعلق الامر بمستوى الانسان الثقافي في المجتمع.

لذلك فاننا نزعم بأن هذا هو الوقت المناسب «لكلمات» بكل مواضع أحلامها وأملها وامكاناتها.

لا تدعي الجهود التي تقف وراء «كلمات» اكتمالاً، فهي جهودٌ متطوعة، غير متفرغة، تكتسب خبرتها في التجربة متسلحة برغبةٍ عارمةٍ في العطاء، مغمورةً بشهوة تحقيق الحلم ومحتملاته.

نعرفُ ان أمام «كلمات» أعباء كثيرة
نعرفُ ان لدى «كلمات» امكانات قليلة
لكننا نعرف ان «كلمات» أيضا ليست لأسرة الأدباء والكتاب وان كانت تصدر عنها. فلكي يتسنى «لكلمات» أن تحقق قدرتها على التحاور مع العالم وتصغي اليه، ينبغي أن تتوفر لها العناصر الاولى لمثل هذا الحوار:

أن يتفهم الجميع طبيعة دورها الادبي والثقافي
أن يغني الجميع حوارها بالمساهمة في هذا الحوار وتكريسه
أن يهيىء الجميع فسحة الحرية التي تحتاجها الكتابة والرأي والابداع
أن يعضدها كل من يرغب دون أن يتوقع منها مقابلاً سوى الاخلاص لدورها الحضاري.

بعد ذلك
سيكون لاسرة الادباء والكتاب شرف اصدار هذا الكتاب الادبي الفصلي في وقته المناسب، حيث لا تتأخر الكلمات عن وقتها، ولا نبدو معرضين للانهيار مادمنا متشبثين بالجوهر الذي لاينهار، تاركين حرية المنهار لانهياره.

أربع عشرة سنة، زمنٌ جديرٌ بالاستعداد والاعتداد، حيث أسرة الادباء والكتاب أنضجت الوقت ولم تيأس.
فالكتابة أمل /
و «كلمات» هي اختبارٌ لهذا الامل.

(كلمات)

الوردة الرصاصية

قاسم حدّاد

١

فى البدء كانت جنة الرؤيا
أرى فيما أرى
تبكى صنوبرةٌ على صحن المدينة، والخيامُ تجلّل الرؤيا
أرى طرقاً ستأخذني الى طرقٍ ستأخذنى الى طرق وبحراً كالمدى
فيما أرى
كانت ستعشقني العذارى. سوف أصبح نجمةً
فى شرفة. لو نشرة المذياع قالت آخر الاخبار قبل
الهجرة الاولى
رأيتُ وما رأيتُ
مدينة تمشى وعذراواتها يفقدنَ عشاقاً و يفتقنَ القميص
ويحترفن الغزل كى يفتقنَ ثانيةً
رأيتُ كما رأيتُ
هنَّ شاهقةُ الرؤى / لى منتهى شجرٍ سيحنو فوق
جنتيَ المحاصرة المباحَة / هل رأتْ تفاحةُ الفصحى قلنسوةُ
البلاغة غيمةُ الشعراء / كانت جنة الرؤيا بدايتي الاخيرة
هل رأتْ فيما رأيتُ
نهايةَ الهجرات / كل مدينةٍ وَجْرٌ ومنعطفُ السلالةِ
جيفةٌ ترثُ الجزيرة
هل أرى وطناً يعيد الشكلَ، يمزج جنة الرؤيا بفوضايَ
الجميلة، يخطىء المعنى معى، يهتاج في لهب السبايا
قالت الاخبار هجرتى الكسيرة في طريقٍ كلها طرقٌ مطوقةٌ

بعذراوات
يحرسنَ المخيم بالدم العارى
و يسطعن انتشاءً في دمٍ لى
أو دم لغموض أخبارى
لهنَ خفائفٌ يخفقنَ فوقَ مخيمٍ وكنيسةٍ تنأى
رأيتُ صلاتهن جنازةً.
يعشقن فرساناً و يفتقن القميصَ
لكى يطيب الغزْل. يفتحنَ الصدور. لهنَ جرحٌ وردةٌ فى
القلب. يفضحن العواصمَ بالمخيم
هل أرى فيما أرى
مرآتيَ انهارتْ على حجر الطريق ورفقتيِ / ينصبن أشراكاً
يسمين الحرابَ حديقةً والماء مأوى
يبتكرن نهودهن، يضعن في شرفات أحلامي حناجرهن
لى عشقٌ مغامرةٌ بلادٌ هيأتْ أسرارها
لذبيحة الرؤيا
أرى فيما أرى
مدناً تجرجر عارها ومدينةً تستنفر الاسرى
ترضّع جمرها مختالةً
وتصيح بى فى هودج الهجرات
لى ماءٌ يقاومنى لكى أنسى
لها ماءٌ يسمى ملجأً وخديعة تئدُ
النساء
يطأنَ قلبى
كل ما يُنسى يسمى جَنةَ الرؤيا
لهن تميمةٌ في طينة الجسد الطريّ / وكلما أنسى
أسمّي وردة الفوضى عشيقتيَ الصغيرة. كلما أنسلُّ
من ليل المدائن، من سلالة جيفةٍ ترثُ الجزيرة،
كلمــا ...
فى جنة الرؤيا أرى مستقبلاً
وأرى حفيره.

٢

أسعَفَتْهُ اللغاتُ ليحتملَ الموت
كي يشهد الشرقَ مستسلماً للغروب

حوله جوقةٌ / ليس للشرق، لم يبق الا صدىً للقيود
التى تَنْحَتُ العظمَ / إني بريءٌ من الشرق
من قلعةٍ من كهوفٍ
بريءٌ من الصمت مختبئاً في الكلامْ.
اللغات التى أسعفتنى الى الموت غادرتُها
ألجأ الآن للخيمة الحرة المشتهاة
ألجأ الآن للتيه للمنتهى / ليس لى
للبيوت التى طاردتنى
لجبانة ضاقَ بي قبرها
للمدى يحضن الطائرات المغيرة ليلاً

ويغتالني.

٣

مشى في شهوة الفوضى يواري كل شيءٍ فى فضاء الشرق فى
شكلٍ له لايقبل الترميمْ

مشى فى وحشة التهويم

لن يصلَ الكلامُ اليه
يمضي شاهقاً يفضي لجنَّتهِ التى أشهى
يُؤالفُ أم يخالفُ

أم يؤدي طاعةً للطقس في ردهات
هذا الكهف
لا تسأل
فقد أضحىٰ بعيداً نحو جنتهِ
وحيداً صارَ في حلٍ من التنظيم
لن يصغي لمنعطف اللغات، تراثه تيهٌ
ويخرج من جمال رماده شعبُ الشظايا
شهقةُ القنديل
جلجلة الكتابةِ والصدىٰ
وفضيحةُ التنجيمْ

يمشي خارج التقويمْ•

«٤»

أسْعَفَتْهُ / ولكنها حاصرتني
رَمَتْهُ على كوكب الليل / هاجرتُ كي أفضحَ الليلَ في الشرقِ
لكنها /
في غبار التراتيل كانت له
للذي نكهةُ الخبز في ساعديه
الذي يبرأ الشرقُ من لثغةٍ في يديه
الذي
أسْعَفَتْه اللغاتُ وصلّت عليه
التي أسعفتني شكتنى لشرق النهايات / تحنو عليه بشمسٍ .
رصاصيةٍ / ودّعته / دعته لكى يقبل القتلَ، كى يُحِسنَ اللغوَ واللهوَ
كي يستفيق الحطامُ الالهي /
لكنها حاصرتنى•

ـ٥ـ

سألوه
واشتبكت جيوشٌ فوق جثته
تُلائمُ
أو تقاومُ
طينة الجسد الرمادي احتمتْ بسلالة الشورىٰ
تقاوم أو تلائم
طينة الجسد الطري تجاسَرتْ
عَبَرت بلاداً كالشواهد، راوَدَتْها شهوة المنفىٰ
تلائم؟!
عندما سألوه كانت نحلةُ الرؤيا تغيم بمقلتيهِ
وكان تاريخٌ يضلله الوضوح
سألوه
كان موزعاً بين السقيفة واحتمالات الخلافة
واضطراب النص والفتوى
ومختلف الشروح
سألوه في شفق الوقيعة والمشانق كلها
كانت له
قاومتَ؟!
لكن مالذي يبقىٰ
تُقامُ لأجلكَ الرايات
موتُكَ سيدٌ
ستكون عبداً عندما لا تنحني في ظل قوس النصر
يبقى ،ماالذي يبقى
تقاوم أو تلائم

جنة الرؤيا يداكَ
وكاحلاك على رمادٍ باردٍ، قاومت أو لاءمَتَ
كانو يسألون الفقهً والقانون والمتن الذي
كتبوا هوامشه وسدّوه بجلدةِ كاسرٍ
وجميع مايبقى لك الآن
الكتابةُ والغيابْ
هَذَيْتَ أو كاشفْتَ، إن سألوكَ
قل لهم الجوابْ
هَذيْتَ أو حاصرتَ أسرار الذبيحة
سيدٌ في الموتِ
لادمُكَ الذى يُغري بأنخاب دمٌ عبدٌ
ولا العربيةُ الفصحى ستبتكر البلاغة عندما ترثيك
قـــاومْ
واحفظْ الطين الطريَّ
ولا تلائمْ
كلما سألوكَ
قـــاومْ
سوف تهذي سيداً ويموتُ موتكْ
عندما نصبوا السرادق خارج الاسوار وانتظروا
لكى ينهار وقتكْ
أين صوتك دَعْ لهم سِعةً لكى تصلَ القوافلُ مكةً بالقدس
تمتد القبائلُ
دَعْ لهم، يطأونّ جنتكَ الفطيسةَ
كلما واصلتَ صمتكْ

فاتئـــذْ.
سيكون في الطين الذي ليديك شاهدة
لتسمع عندما تهذي
يقاومُ
أو يلائمُ

عندما تُغوي يديك سفينةُ التيه
انفصلْ
دع فسحةً كي لا تغادرَ جنةَ الرؤيا
وقــاومْ.

٦

رأيتُ يدين تشتبكان في جسدٍ
رأيتهما ملطختين بالتلوينْ

صلصال ٌوصورةُ عاشق ٍوتَفَجّع الحُبلىٰ
/ خفائفها الجميلة سوف تسقط / مَنْ لها.
و يدان تشتبكان في الجسد الطريّ. وجنةٌ فى الطينْ

رأيتهما
عشيقٌ شاردٌ
ومخاضها يغري اللغات / خطيئةُ العربية الفصحى
لها
ولها خفائفها الجميلة. كدتُ من خوفٍ عليها /
مَنْ لها
مغدورةٌ، و يدان تشتبكان فى جسدٍ تَقَصَّتْهُ
الحروبُ. رأيتها
ورأيتُ فيها لحظة التكوينْ.

٧

أسرارٌ فاكهة المساء، سريرةُ المأوىٰ
ومحتملان :
موت ٌللذى ينسىٰ
وموت ٌللتذكر

سيدٌ فى القيد أرخىٰ للمدائن من مدينته
سيهذي مثل شعبٍ
مَنْ له / مَنْ لى بهاويةٍ ليهذي
جنتي نعشٌ على رئتيه
مَنْ لى / مَنْ له
طرقٌ ستأخذنى الى طرقٍ ستأخذنى الى طرقٍ
وأحجارُ الطريق ستلبس اللحم الذي / قدمان عاريتان
فى بردٍ، وكل الاسلحة
تكتظُّ في أثرٍ طريدٍ
ربما هلعاً / شريدٍ
ربما ولعاً
لها . قدمان
جناتٌ ، جحيمٌ ، ربما تنسى جميع الاضرحه

قدمان
هل قدمٌ مقدسةُ الخطايا والخُطىٰ ابْتهلَتْ
لشىءٍ ليس يسمع
ليس يغفر
خيمةٌ أم خرقةٌ فى شهقة الصوفيِ
أسرارٌ لفاكهةٍ
ستَنسى عندماً تهتاج فى شغفٍ وترتطم الحجارة
بالمدائن والمدىٰ
مَنْ للصدىٰ
مَنْ لى بصاريةٍ تسلمها المرافىءُ
للمرافىءِ
للمرافىءِ

انه يهذي
يُجانِسُ أو يُطابِقُ أويناقضُ
انه يهوي الى لغة الشرائك

من له قلب ستكسره المناديل الصديقة
أو له شعب ستخلعه الخوازيق الشقيقة
جنتي عرشٌ على قدميه
محتملان :
موتٌ للذي ينسى
وموتٌ للتذكر

سيدٌ فى القوس
يصغي للقرىٰ ويقايض المدن الحبيسة بالاغانى
عندما ضاقتْ به، اتسعتْ له
وَسِعَتْ لأكثر من دمٍ

يمشي ويهذي
لم يكن قلباً له / جرحاً
وكل رصاصةٍ تأتى بظهر رصاصةٍ
والقلبُ ، هذا الجرحُ لاينسى
ولا يتذكر القتلى
لعلّي صرخةٌ فى أمةٍ ثكلىٰ
لعلّي أمةٌ ثكلىٰ
لها / مَنْ لى بذاكرة تحاصرني .. ولا تَبْلىٰ

أتوا من فجوةٍ فى البحر
جاءوا من جنوب الوقت
كان الله لايسهو
ولكن الجهاتُ أتتْ مدججةً
بما لايذكر الجندى أوينسىٰ .

«٨»

وردةٌ للبحر
أشكالٌ لموت الأرض

عرشٌ للذى يغزو.
قالت واحتمت بالخنجر الدامي
لها قتلٌ وللشعراء فاجعة الكلام
وللذى يرتد قبرُ

لم يعد قبرٌ.
هى الارض التى للموت
للبحر المراكبُ والمدىٰ، وممالكٌ مالَتْ على رئة لشعبٍ
شَبَّ عن قفص اللغات
لها لأطفالٍ لها. لمغامرٍينجو. لهودجة المدائن
وهى تكبو غير عابئة . لشعبٍ شَطّ فى تيهٍ ويستثنى
ويغفو.
غير عابئةٍ وتكبو
مَنْ لها . مَنْ لى
أرىٰ جثثاً تسير وتحمل الرايات
تهتف فى عباءاتٍ مغمسةٍ بزيت الله . تهتف . والمساجد
لم تزل فى سجدة الخوفً الكئيبة . لم تزل فى وَهْدَةٍ
ورأيت نعشاً سيداً.
لغةٌ وبحرُ
والذى يرتدُّ مرصودٌ
له قيدٌ وقبرُ

سيدي ملكٌ على بحرٍ
وذاكرةٌ ستنسى عرشها ، وعريشةٌ أشهىٰ
ومختبلون مأخوذون بالبحر المدجّج
بالمَدىٰ العربى مثل القيد، بالقتلى
بمحتمل العواصم وهى فى كيس الخراج
بأمةٍ مصلوبةٍ تهفو لموتِ سيدٍ
ومفاصلٍ أقسىٰ .. وأعلىٰ

لم تزل
مغدورةً تهتاج فى قوسين
شامخةً بوجه الذبح ، تصرخُ
كالذبيحة فى المدىٰ العربي .. كلا

قال لى :
ماأجملَ القتلى
هناك موزعين على المداخل يحرسون قبورهم
وأنا على قيدى هنا
هل كنتُ مختلجاً يواري عارَهُ
أم كنتُ مثل الوقت محتلا

مَنْ لى بذاكرةٍ تحاصرني .. ولا تَبْلىٰ•

ـ ٩ ـ

هودجها يميلُ / عَدَّلَ الفرْسانُ هودجها / يميلُ
مليكة فى غربة الشطآن
موغلةٌ تعذبها القبائل
واحتمال الليل، والسفرُ الطويلُ

تختال فى وجعٍ
لها في كل أرضٍ خنجرٌ
ومآتمٌ منصوبةٌ وفمٌ قتيلُ

مرصودةٌ للهتكِ، أطفالٌ لها،
ولها الصحارىٰ والمدىٰ العربى في قيدٍ
وهودجها يميلُ

وَحشةٌ تبكي على وحشٍ
وهودجها مليكُ الافق
أعراسٌ لها في مأتم القتلىٰ
ولن تغفو
ولن يهتز بعد الآن هودجها الثقيلُ.

١٠

رأيتُ رماده يرتدّ يهزجُ يستعيد نثاره شجراً وتاريخاً
ومحتملان :

دارٌ للذى دمه بروج الوقت
دائرةٌ لمن ينسى

رأيتُ رماده إرثاً لمعراج الصدىٰ. دَرَجاً لشعب شاردٍ
فى غربة الامواج مثل التاجْ. كان رماده تاجاً على شَرق
النهاية وهى تبدأ. لم يكن ينسى عناصره. حريقٌ غامرٌ
وعرائسُ القتلى وبلدانٌ لها مدنٌ تقاتلُ أهلها وتحاصرُ
الشهداء، مرتداً من الانقاض يخرج. لم يكن هذيانه تعباً
ولا فوضاهُ تذكرةَ الخديعة. كان فى وَلَه رماداً سيداً.
مَلِكٌ على كلماته. غنىٰ. رأيتُ كلامَه شَجراً وتاريخاً
ومحتمــلان :

زوجٌ للصبية حينما يتضاحك النهدان
فى خجلٍ ويكتظان بالشوق الشهى.
زجاجةُ الرؤيا لمن ينسى ويغفر

عندما يهذي يصوغُ رماده وطناً، وطينتهُ الطريةُ أول التكوينْ.

١١

شكلُ البرتقال وزينةُ الفوضى ُوخندقةُ القتالِ وعاشقٌ
يحظى بعاشقةٍ وقافلةٌ من الاعداء
شامخـةٌ
كأن نقيضةَ الاسماء. تذكاراتُها لغةٌ
وللكلمات فى أشكالها جنس الذبيحة وابتهالاتُ
الغبـارِ
وصوَّرة للماء

خلّوها دماً فينا
يداها دورةُ الافلاك
أبراجٌ لها تاجٌ
وهودجها يغطينا
دعوها تحضن الجرحىٰ وتنتخب الضحايا
تفتدى، وتحاسبُ الموتىٰ اذا ماتوا
دعوها حرة فينا

ستعطينا دمائتها لنشعل زيتها فينا.

يداها برتقالةُ دارنا وحديقةٌ لتهالك الاسماء
كانت عندما كانت هَوَتْ فى حوضها مدنٌ وأفراسٌ
ونجمٌ شاحبٌ وشرارةُ الانواء

١٢

فَضَحَتْنا مثلما سكّينةٌ تندّسُ
هذا حلمٌ وحشٌ
ونختالُ به

نَسألُ من أين الى أين ولانسألُ عن تاريخها الآتى
ولا تهتز في أحجارنا سنبلةٌ للشكِ. لانشكو من الوحش
فجاءت
مثلما جنية تهذي لكى تلهو بنا
فَضَحَتْنا
فتَركنا للذى ينثالُ من أحلامنا
حرية الموتىٰ
تركنا كوكباً فى جسد الشرق لكي يختار من أيامنا
وتركنا ماءنا الغالى لكى نشربَ من بئر المقابرْ
فَضَحَتْنا
والذى ينهارُ لن نرأف به
للفضح هذا الجسد الهالك
هذا الجَدث المالك

لم يبق لهذا الشرق من وقتٍ
سنبكى عندما يخطئه الهدمُ
افضحينا.

.١٢.

أحجارها تاجٌ على ذهب المدائن
صورةٌ للماء
أخبارُ الحدائق فى خبيئتها
وليست جنة للنارْ
مَدَّتْ لليتامى للمصابين ابتلاءاً بالردىٰ
مَدَّتْ يداً
كانت تحاصر آخرَ الرايات فى شرف القبيلة
مَنْ رأىٰ مدناً مكدسةً
رأيتُ هوادجَ القتلى على خشبٍ عتيقٍ
ربما العربُ الذين /

مدينةٌ صارت وتختصر المدن تمحو وتكتبُ
مَنْ رأى امرأةً تلملمُ ظلّها لتصدّ جيشا
مَنْ رآها ـــ فى قميصٍ واحدٍ ـــ
حُلماً و وحشا
مَنْ رأى عرباً على عربٍ
سلالات ، لغات
مَنْ رآها أمةً منذورةً
عرشاً ونعشا.

.١٤.

هنّ تميمةُ الذكرى ومدخراتها
يمشينَ مصطبراتْ
ثاكلةٌ وعذراواتْ
فى قمصانهن غزالةٌ مذعورةٌ وجسارةُ الأسرى
سينسين الكلامَ. خيامهنَ الهتكُ. مَنْ أعطىٰ
لفاكهةِ المساء سفينةً مكسورةً ومحا الهواءَ
وصادَرَ الميناء.
مَنْ أعطىٰ النساء نوافذَ الرؤيا وأطفأ نجمةَ
الافلاكْ
مَنْ دمُنا على يدهِ
ومن يدهُ على دمنا
ومَنْ منا سيرسم آخرَ الاشراكْ
من للنسوة اللاتى بنينَ النهرَ والمجرىٰ
هن خديعةُ الذكرى
هن الفقدُ والنسيانِ

مَنْ لى بعدهنّ ومن لهنّ عريشةٌ بعدي
وحيداتٍ على خشب المخيم
والمدائنُ تشحذ المنفى
ويرجع لى الصدىٰ
وحدي

لهنّ القبرَ
لى قيدٌ وللفلوات أختامُ الطرائدِ
للموائدِ نخبةُ الاقداح
للرسل الكثيرة فجوةٌ فى التيه
مصطبراتٌ
لايمشينَ. لايمشي بهنّ الماءُ
عذراواتٌ
مَنْ لى / ماالذى أسرىٰ لمنعطف الخريطة
مشرقاً كحمامة البشرىٰ
غريباً غائباً
ومضرجاً بتمائم الذكرى

أحايدُ بين موتين :
انتهاء الارضِ حتى قهوة المأوى
وخاتمةُ النشيدْ

بَكَتْ لى أوبَكَتْ في جنةٍ تهوي على القدمين. قالت، ربما،
وتشبثتْ بتهدّج الفرسانِ :
«مَنْ لى بعدكمْ. خلّوا خيولكمُ
تَخبُّ ، وخيموا عندي. دعوها تحرس اللغةَ الجريحةَ
كى أموتَ وحيدةً فى حضن فارسي الوحيدْ»
بدأتُ خاتمة النشيد . بدأتُ فى الذكرى.
دعوني خائفاً . لو أنهم تركوا لقلبي حسرةَ الفَقْد الذى ينسى،
نسوني فى نساءٍ، خبّأوني فى سريرِ الغدر. لو أنَ السفائن
كلها ضاقت لكان القتلُ أجملَ من يدٍ مغلولةٍ فى وحشة الصحراء.

بَكَتْ عند الرحيل وكنتُ فى الذكرىٰ .

ـ١٥ـ

بغتةً تبرقُ أسرارُنا
فى دماء الكوامن فى آخر الليل
من ليلةٍ هيأتْها التآويلُ ، من قاتلٍ ، من مليكٍ ملاكْ
من هناكْ
حيث أسماءنُا فى بلادٍ
وأحبابُنا القاتلونَ احتمَوا فى بلادٍ
ونحنُ بلا مدخلٍ للسماءْ

سيبقىٰ على الموت ان يفتدينا
سيبقى لنا في القبور وأسرارنا فسحةً للفضيحة
يبقى هلاكٌ لنا
هل رأيتَ الجنائزَ تخرج محتجةً
ورأيتَ الدماء المهانة فى موتها
ورأيت السماء
تضيقُ بعصفورة الانبياء
سيبقى هلاكٌ
لنا بغتة هذه المزدهاة بتاريخها
طفلة فى السبايا
لها فى اللغات انتحارٌ
وفى الشجر المستهام انكسارٌ الغصون
لها فى الجنون احتمال البقايا
تُرىٰ من لها فى السفائن فى غربة البحر في جثةٍ
وزعتْها القبائلُ في شهقةٍ حرةٍ ... أنْ تموت ؟

طفلةٌ صدرها فى السيوف وأخبارها شغفٌ للحياة
وقمصانها مثل شمسٍ تطوف ملطخةٍ مترعة
ببقايا الصباح وقهوتها للضيوف الغزاة
وميزانها غابة الاشرعة
طفلةٌ راهَقَتْ
والسلاحُ تميمتها
ظهرها فى المخيم والأمة الراجعة.

.١٦.

نَهَضَ الرمادُ كأنه ينأىٰ
كأن شهيقه فى زينة البحر.
انتهىٰ وقتٌ
سيأتى آخرٌ
فدخلتُ فى نار العناق
سيذهبون الآن
مَنْ لى
مَنْ لهذي الخيمة المكسورة الوتدين
من يبقى يصدّ رصاصة الموت الاخير
بكيتُ فى التذكار
كان البحرُ وحشياً وكنتُ ملطخاً بالفَقْدِ
مازال الدم المهدور فى كأس الشوارعِ فى رؤى خشبٍ بمنعطف المواكب
كانت الرايات تجهش :
..من سيبقىٰ!؟

كنتُ في شفقٍ منِ الذكرىٰ
كأن السبىَ فينا مرةً أخرى

كأن البحرَ لن يسع المراكبَ ، والنوارسُ
سوف تغرينا بمقتبل الضياع
كأنما ينأىٰ

ويحتكمون للفوضى
هم أسرارهم وهم بلادٌ
جنةُ الجرح التى رسم الملائكُ حولها سوراً
سيحتكمون للفوضى
بلادٌ لم تزل
وحجارةٌ تمشى
وقلبٌ أثقلته كثافة الرؤيا / بَكَتْ لى :
«دَعْ جوادكَ يرتوي
من زرقة النهدين
دعني
ربما بَعدي ستحتدم الرماح
وبَعدك الصحراء»

قالت :
«كلما تنأىٰ ...»

سيحتكمون / تبدأ هذه الفوضى
يدٌ فى صخرة الوديان، سوسنة تسنّ براءة الامواج
كنا فتية فى وردة الفوضى
يعيدون الملامح للذبيحة
يستعيدون الطريدة
فتية للفقد منتصرون فى أشلائهم
ويدٌ على جرحٍ
يدٌ فى جنةٍ
ساروا على أسرارهم
كان الطريق يعيرهم ليدٍ فترسمهم على حجر الطريقْ

ملكٌ على الفوضى
وسيدةٌ بلا عرش
وقافلة توزّع جمرة الرايات، يخلعها الصديقْ
خطيئة الرؤيا
«ستذهب ؟!»
مَنْ لها / مَنْ لى
ستهرع عادة القتلىٰ الى حجرٍ / دَعْوةُ
ذلك الحجر الجميل
/ دَعوةُ
يبنونُ البلادَ عليه / فوضاهم وجنتهم
لهم أسرارُ فاكهةٍ ونهرٌ سوف يكسر عادة المجرى
و يركض أو يشطّ ..
وربما ينأىٰ
لنافذةٍ تخبىء نُجمةً لليل
هل تسع المراكبُ كل هذا
الموج؟
دعنى
دع دمي فى وردة الفوضى
يفيض ويحتمي كطريدة النيران خلف الغابة / البركان

يحتكمون
قائمةُ القضاة
منصةُ الحكم
المحامونَ
الذبيحةُ والطريدةُ
شاهدُ الرؤيا
وحراسُ المدينة
لم يزل ينأىٰ
تلاحقه المذابحُ
مَنْ له / مَنْ لى.

/ يوليو ٨٣

هدأة مأتمية لكارولينا

زاهر الغافري

ـ الى فاطمة ـ

سيظل يومي مأتمياً
مثل قائد يتفقد هزائمه الاخيرة
في الخارج
تنتظرني جنازات
لسفح الفراغ
الفراشات النائمة
في قبعة النيازك
ترتدي شرشفا منسوجا
من خريف شائب
لم تزل كارولينا
المتلبسة بشلال الهذيانات
تحفر بين رجليها
ساقية للنجوم
من ابطيها تنبثق نافورة
مقذوفة
في العراء
كارولينا
امرأةٌ تتناسل برجاً من الايتام
تفتح ياقوت الهواء
لتجد تحت رأسها

سراويلَ الجنود
ومهرجاناً من المقاصل النظيفة
كارولينا
خبلٌ يستنهضُ جزرَ اللعنة
في أكواخ المرضى
زهرةُ لوتس في احداق كابوس
آه كارولينا
المتكأة
على عمود
النوم
المرتمية مثل زجاج المدينة
لاغراء رجال العصابات
وقطف أقمار الألم الاسطورية
بالحذاء ذي الشهوة المجنّحة
لترويض الخراتيت
آه كارولينا
الغائبة في خياشيم وحيد القرن
ذات نزهةٍ ممطرة
تطلق نافذةَ الارهاق
تحت بحيرة
وتحوّل ساقيها الى غول
يتدثر بمعطف
كشحاذٍ سقطتْ أسنانه في الطريق
خوفـاً
من حموضة العالم
أجل لنعترف ان السماء
هذه الليلة مصابة بالفتق
لأنك ضد الاصدقاء
الذين لايملأون الماء
من زنزانة
الرغبات

أو ربما
لأن غرائزهم مليئة
بأحلام المثانة
لكن لماذا كارولينا دائماً
تحلّق فوق فلذات الروح
وتمد أطرافها
الى عتبة الغثيان
المزهرة بالكآبة.
هكذا هي
رغبة فاضحة للارتطام
بالأشنات البحرية
كينونة
تثقل عربة المكبوتات اللامتناهية
بالثمار.
تيهٌ يغوي شظايا الكائنات الذبيحة
هوةٌ لاغتيال الذهول
على درجات
السلالم
المؤدية الى الكتف
لا أحد يسأل عن كارولينا
لا أحد
يفتح صناديقَ الملل
لتبتلعه أبداً
نطفةُ الآفاق
سأبقى وحيداً
مثل زائر يحطم فجرهُ الانيقَ
في غرفةٍ ما
ويودّع آخر صرخةٍ
تتدحرج تحت
الكراسي الفارغة.
ولتبق كارولينا

مسفوحةً في ممرات الافلاك
من كفيّها
تفيض يعاسيبٌ رمادية
تغزو الاحراش
التى تغطي قدميّ
الكوارثُ تشهر أعنّة
القذف
الانتهاك يجرجرُ أنفاس حدوةٍ
معلقةٍ
في
قبر
الصدفاتُ
تراودها فكرة الافتضاض
حين تهرّب كارولينا
حقيبة الكلمات
الى محطة الجنس.
لاينبغي أن أقولَ أكثر
من الانهيارات التي تمشى وراءها
كأرقام مسعورة
وأنا أحاول أن استجمع
فتاتَ الأثير، المندثر
في كيس رجلٍ
لم يمتْ بعد
وحيث تتقدم كارولينا
لتكشطَ من تحت عنقي
رطوبةَ الخمر
تتسابق كنوز الاغماء
لتوزعني شرائحَ
أمــام
معبــد
مهــدم.
واضحة أيضاً

الاشعاعات التي تسحبُ
عرشَ الطفولة.
وقت تنبثقُ من كارولينا
هالاتٌ من الصرع
يُذيبُ نفسه في جثة.
كارولينا
هي آخر ماتبقى
من خرائب العالم
آخر ماتبقى من الاسعافات
التي تحقن تيوس الغيم
بالولادات
الشريرة
لا تأخذوا اذن كل شيء
اتركوا الافقَ
يتقصّف فوق ظهري
كفريسة تنجبُ في الرأس
كومةً من الاعشاب
واتركوا كارولينا
ترمي جدائلها الزعفرانية
الى زحافات الثلج
انها
آخر
ميلادٍ
فوق صفيح اليقظة.
ولتقف الجنازات في الخارج
بانتظاري
هاهو ظلي مقبل
يحمل صرّة من حطام كارولينا
لينثر المرجان تاجاً
لحِدادٍ
قادم في زورقْ •

عُمان

الألق

حمدة خميس

وحيدةٌ وشاهقة
أتشحُ بعذوبة الحزن
وسكينة العذاب اللجوج
التفُّ بالوحدة الاليفة
ترافقني ـ أينما يممت قلبي وخطوى :
الكآبة الاليفة
واليأس الحميم
والامل الاجتراح
اعزف على الغصون
وادعو العصافير والريحان
والسدر
واستضيف التينة المغبرّة
والعشب الذي يفتح شرايينه
للقطرات
ساويت بين الجرح والجسد
بين الجوع والائتلاف
بين الحلم والخطورة
قلــتُ :
قليلاً أسرق من نار التربة
تأججها
وانثر البذار بين خلايا الدم

فيزهر
ويستولد الغصن وريقاته
والفراشة رعونتها
قلت .. ووقفت خارج الاسوار
والاسماء
انتشل الروح
واستلّها من عجين الفجيعة

* * *

وحيدةٌ وقارسة
كأن الصقيع يعرش بيتاً
ويسكن في دائرة الفؤاد
أسيج حقولي بالنار
وأتدفأ بثرثرة الزهر
من قال أن الدرب عرجاء
وأن الخطى تستقيم
وتمنحنى خيار الزمن؟
من دلني على اليقين الحميمي
ومن سور الشك بالشك
وقوّم المصاب بالصواب
من .. ؟

* * *

قلتُ :
وحيدةٌ وجارحة
نبتتِ بين أصابعي شجيرات من الحنظل
أقطّرُ زيتها في اشتداد الصقيع
وامسد به وجعي في الصباح الباكر
يتيمة كأني

أشد ثوب الريح
أتوسل أن تدلني على الجهة التى
يأتي منها العصف
أن تحيطني بالحنو الرقيق
أن ترفق بقطيعتي

* * *

في المساء الوقور
يحتويني اليتم
ويأنس اليّ التوحد
ويصطفيني الحنين
يأخذ بيديّ
نحو سرير الدمعة
حيث انبلاج الصحو •

كتبتُ الحكاية،

ضاعت الحكاية

أحمد كمال

حدود الجاذبية المضطربة

ابراهيم عبدالله غلوم

شهدت فترة الخمسينات حالة من الازدهار والخصوبة وتدفق النشاط الثقافي، الذي تم عبر قنوات مختلفة أهمها الصحافة والاندية والاذاعة، كما عاصرت مداً وطيفاً وافق هذا النشاط، وربما كان وليداً له. واستطاعت حالة الازدهار تلك أن تخلق وعياً ثقافياً هيأ الاذهان لاستيعاب انماط جديدة من الأدب والفن، فكان أن ظهرت البوادر الحقيقية للقصة القصيرة والمقالة الادبية والاجتماعية والسياسية، والتمثيلية الاذاعية .. وقد سبقت ولا شك محاولات جنينية لهذه الفنون كانت ساذجة البناء ضعيفة الاسلوب.

ولما كانت فترة الخمسينات تختص بهذا الزخم الثقافي المتميز والحس الوطني البارز، فان الظاهرة الأغرب هي ماتلاها من انطفاء مفاجىء لهذا الازدهار وتحول معظم صانعيه، وهم في عز نضوجهم وحيويتهم الى مجرد رموز تاريخية وعلامات للذكرى. واذا كان القول بأن الضغوط الاستعمارية التي عصفت بالصحافة والنشاط الوطني آنذاك هي السبب المباشر، فانه ليس حتماً السبب الوحيد الذي يدفع بكل الاسماء التي برزت في تلك الفترة تقريباً الى أن تهجر مواقعها الى مواقع أخرى بعيدة كل البعد أحياناً عن مجالها الذي اشتهرت به أو أن تختار العيش في الظل صامتة الى الأبد.

● ربما كان أكثر من عنى بابراز الدافع الاجتماعي والانساني في سقوط بطل القصة القصيرة هو (أحمد سلمان كمال) الذي نشر مجموعة من القصص ... بمجلة «صوت البحرين» في الخمسينات أي في سنوات المعاناة الاجتماعية والسياسية.

ونجده في معظم ماكتب من قصص يدير الصراع بين الفرد والمجتمع وجميع شخصياته تحتضر من سورة هذا الصراع، وتستسلم لنوع من العجز والضعف الانساني، اذ انها لا تستطيع الخروج من محنتها أو مشكلتها الاجتماعية، ولا تهتدي الى طريق أو خلاص. انها تظل هائمة، ضائعة طريدة، تخرج من محنة أو مصيبة لتقع في أخرى، وتنفرج عليها احدى الطرق لترتطم بأخرى، فلا تكاد تصل الى النهاية الا وقد فقدت قواها وسيطرتها وقدرتها في مواجهة الحياة، لذلك تلقى دائماً المصائر المؤسية التى تفقد فيها كل شيء.

ففي قصة «جناية أب» نجد البطل يضطر الى السرقة والدخول في السجن بعد أن عاش سلسلة من العذاب وأطواراً من الشقاء التى فتحت له أبواب المصير المؤسي في النهاية.. وجعلت السجن أفضل له من الحياة في المجتمع، وهذه بعض سمات الغضب الرومانسي التى تدور في سياقة

وتجاه حالة الازدهار والانحسار هذه، وجدنا أنه من المفيد القاء الضوء على التجارب الشخصية لبعض شخصيات تلك الفترة، آملين الاحاطة بالظروف الاجتماعية والسياسية من وجهة نظرهم الخاصة، و بالاسباب الشخصية التي دفعت كلاً منهم الى تغيير الموقع أو الانقطاع عن النشاط السابق، اضافة الى التعرف على نوعية النشاط الذي مارسه ورأيه فيه بمنظار الخبرة الحاضرة.
الأستاذ أحمد سلمان كمال أحد الاسماء التي تتصل بتلك التجربة.

كلمات **الحوار الذي نجريه معك يتعلق بتجربتك القصصية والادبية بشكل عام، في اطار المحيط الذي عشته ثقافياً واجتماعياً في الخمسينات بالذات، التي تمثل بالنسبة لك الاكثر حيوية ونشاطاً في مجال الكتابة القصصية، التي تحولت عنها فيما بعد الى النشاط الاعلامي واخيراً الكتابة الصحفية. ونريد في بداية اللقاء ان تضيء لنا ملامح هذا المحيط الادبي والثقافي الذي كانت لك فيه مساهمات واضحة كقصاص.**

كمـــال لم تكن ملامح الحياة الادبية واضحة بالشكل الذي هي عليه الآن. وهذه حقيقة. كانت مجلة «صوت البحرين» هي الاكثر حضوراً في الحياة الثقافية، وقد توقفت هي وجميع الصحف المحلية عام ٥٦، بسبب موقف الحركة الوطنية من العدوان الثلاثي على مصر. كان النشاط الثقافي يتركز ايضاً في الاندية، كالنادي الاهلي ونادي العروبة، اللذين

شخصية القصة.

وندرك في احداث القصة المليئة بالمواقف والتى تستوعب رقعة كبيرة من الزمن ... أسباب المصير الذي يقع فيه البطل، فهي أسباب لاتخرج عن دائرة تفكك الاسرة وتمزقها نتيجة شيوع الطلاق، لقد رأى أمه واخته الصغيرة عندما كان صغيراً ينتقلان الى بيت من السعف، بعد ان طلق أبوه أمه، ولكنه لم يعرف معنى الطلاق، فيظل مع اخته وامه حتى يكبرا و ينتزعهما الاب من امهما ليجعلهما يعيشان الذل والعذاب في خدمة زوجته الجديدة التى تؤذيهما كثيراً بل انهما يتحملان المرض والجهل من أجل مواصلة العيش .. وحين تتوفى امهما بعيدة عنهما يحرمان من الذهاب الى جنازتها، وحينئذ يهرب الابن من بيت والده ليلقفه الشارع، فيعمل عملا شاقاً لا يلبث ان يصاب بعاهة تلزمه الفراش فيضطر للاستجداء لكنه يواجه سخرية الناس وتدفعه كل هذه الظروف الاجتماعية أخيراً الى السرقة، اما اخته فقد اندفعت نحو الرذيلة كي تتمكن من مجابهة قسوة الحياة بمفردها.

وهذه الاحداث الكبيرة تسوق لنا الفكرة الاساسية التى يريدها الكاتب وهي ان مايقع فيه البطل مع اخته من سقوط وانتهاء، لم يكن الابسبب قوانين المجتمع الفاسد التى أقرت للاب في

كنت عضواً فيهما. وكان لهذان الناديين نشاط متميز عن بقية الاندية الاخرى. أما الصحف فلم تكن متوفرة بشكل منتظم، لكن شباب تلك الفترة كان يقبل على شرائها بحماس، فكانت تنفذ سريعاً. كان الشباب مهتماً بمتابعة الاحداث السياسية العربية خاصة بعد ثورة ٢٣ يوليو، مما جعل الصحف المصرية رائجة كثيراً الى درجة التزاحم والتسابق للحصول عليها.

اما في مجال الانتاج الادبي المطبوع فقلما نسمع أن أديباً محلياً أصدر كتاباً أو طبعت له مجموعة شعرية أو قصصية كما هو حاصل الآن.

كلمات ما هي الانشطة السائدة في ذلك الوقت؟

كمال كانت عبارة عن ندوات أو محاضرات أو مناظرات تقام في فترات متباعدة، ولم تكن ذات طابع أدبي، كانت تتعلق بالقضايا المثارة آنذاك مثل أيهما أهم في التربية البيت أم المدرسة .. موضوعات تتصل بالتربية والمجتمع أكثر مما تتصل بالادب. ولم تكن هناك ندوات أو محاضرات أدبية تناقش القضايا الادبية المطروحة حول الادب الكلاسيكي والادب الحديث، أو الشعر المرسل والشعر المنظوم .. ولكن، بصراحة، كان الاقبال على الندوات أكثر مما هو عليه الآن.

كلمات أذكر لنا بعض الاسماء البارزة في مجال النشر أو النشاط الثقافي عامة؟

البداية الحق في أن يمزق أواصر الاسرة باعلانه الطلاق وتشريده للام المسكينة .. بل أقرت ان ينفصلا عن الام و يذهبا الى «الاب» الذي وضع البذرة الاولى للضياع والسقوط، ثم أقرت بعد ذلك سخرية الناس منه بدلا من العطف عليه.

فالمجتمع اذن هو الذي استلب من البطل كل شيء وجرده في النهاية من الاب والام والاخت .. ومن العمل .. ومن الصحة .. ومن العطف ولكن البطل لم يستطع أن يفعل شيئاً .. لانه ظل عاجزاً تجره قوى المجتمع الى نهايته دون أن يكتشف سبيلا الى التغيير، أو يهتدى الى خلاص فيكون عجزه وعدم ادراكه باباً موصداً .. وتكون نهايته صورة سلبية من صور الاحتجاج على قوانين المجتمع فهو يصرخ:

«سرقت .. سرقت لآكل فقط .. سرقت لانني كنت جائعاً وأمامي كروش منتفخة: الجوع والحرمان، وقسوة الناس دفعت بي الى ذلك».

فهذا الموقف يحمل لبوساً من البراءة لاثارة العطف، والشفقة ولكنه ينطوي على فردية سلبية ينكفىء عليها البطل لمجرد الصراخ والجلجلة باختلال النظام الاجتماعي .. ولعل في مجيء العرض القصصي على لسان البطل و بروايته ما يضفي تضافراً فنياً بين المادة والاسلوب من أجل الاعلاء من

كمـــال كـان هـنـاك بالطبع الاستاذ ابراهيم العريض والاستاذ على التاجر والاستاذ تقي البحارنة والاستـاذ حسـن الجشي .. وكان هؤلاء من الكتاب الدائمين في مجلة صوت البحرين. وأنـا بين فـتـرة وأخـرى كانت تنشر لي قصة. وقتها كانت القصة التى اكتبها طويلة نوعاً مـا، وتـنـشر خـالـيـة من الصور أو الرسوم التعبيرية، فقط كتلة الاسطر وعلى رأسها العنوان اوفي ذيـلـهـا إسـم الـكـاتـب. كان هناك أيضاً ميرزا العريض. وكان مثلي، ينشر بشكل مـسـتـمـر تقريباً، ولكنه كان يوقع قصته بالحروف (أ.ك)، و يقصد بها (أبوكامل). ولان هـذه الحروف هي ايضاً الحروف الاولى من اسمي، فقد كانت تسبب لي حرجاً مع القراء الذين يظنون اننى أوقع مرة بالاسم الصريح وأخرى بالرمز.
ولااذكـر أحـداً كان ينشر قصصاً سوانا. وكانت المجلة حين لا تتوفر لها قصص منى أو من أبوكامل تلجأ الى النشر لكتاب عرب، ولكنها لم تكن من الاسماء المعروفة في تلك الفترة كاحسان عبدالقدوس أو نجيب محفوظ ...

كلمات كيف بدأ اهتمامك بالقصة، وماهي الدوافع والمؤثرات؟

كمـــال الـواقـع الـبـدايـة كـانت عن طريق القراءة. فمنذ أن كنت طالباً أدرس في «المطوع» ثم الـتـحـضيرى والابتدائي كنت أعيش اجواء الكتب والمكتبات، فقد كان والدي صاحب مـكـتـبـة لـبيع الكتب، تعد من أقدم المكتبات في البحرين، اذا استثنينا مكتبة محمد علي التاجر التي تعتبر المكتبة الاولى في البحرين من حيث النشأة. وكان يؤمن باسلوب معين في الـتـربـيـة وهو اسلوب السيطرة على الولد لكي لايضيع في الشوارع على حد رأيهم .. لذا

شأن الموقف الصارخ الذي تثور به الشخصية في القصة.

وفي قـصـة «المـجـنـونـة» نجد صورة أكثر قسوة واثارة للمشاعر فيما تقود اليه تقاليد المجتمع المـتـخـلـف ... اذ ان الـبـطـل فيها «امرأة» يطرح الكاتب قضيتها الكبرى في الزواج عندما يرغمها أهـلـهـا على الـعـيـش مـع رجـل لاتحبه .. لانهم أرادوا استغلال الرجل .. ويجعل الكاتب من ذلك مـظهراً من مظاهر العصر التي تسيطر في النظرة المادية المجردة من العاطفة الانسانية النبيلة ... فكأن الـكـاتـب يبحث من خلال هذه المشكلة عن الاحساس الانساني والعطف والصدق ... فقد كانت بـطـلـة الـقـصـة فـتـاة جـمـيـلـة. رباها والداها بأحسن تربية وانفقا عليها الكثير حتى تعلمت وانهت تـعـلـيـمـهـا، ثم جاء رجل كبير السن وخطبها من والدها .. فوافق حيث رأى فيه منقذا للاسرة من وضـعـهـا المعيشي البسيط، تكون البطلة ضحية لمثالية برجوازية في المجتمع التقليدي لا تعنى بالنسبة الى الكاتب الا انها معنى من معاني التجرد من العواطف:

«لـم تـكـن تعلم انها تعيشِ في عصر سيطرت عليه المادة، وتغلغلت في جميع شئونه، في عصر خـال مـن الـقـلوب اللينة الوادعة، التى تنعم بالاحساس النبيل، وتتمتع بالشعور الكريم، انه عصر مـادي بـحـت، فكل شيء فيه يباع .. يباع كأي سلعة، لا بل كل شيء فيه سلعة فالزواج والصداقة

فقد كنت أتواجد دائماً في المكتبة، وأشغل وقتي بالقراءة وكان أسهل شيء أستطيع أن أقرأه في تلك الفترة، التي هي من سن الثامنة الى العاشرة، هو القصص، وقد واصلت القراءة فيها باستمرار، وعلى العكس من ذلك كانت القراءة في السياسة أو الثقافة أو العلوم تشكل عندي عملية صعبة الى حد ما، كذلك لم تستهويني قراءة الصحف التي تأتي من الخارج، فقد كانت الصحف التي تصلنا معظمها من مصر، وكانت في فترة ماقبل الثورة ذات طابع اقليمي تركز على قضايا محلية تتناول غالباً النشاطات الحزبية لحزبي الوفد والسعديين. أما مجلة «الاثنين» المصرية فكانت تهتم بنشر القصة وكنت أتابع قراءة القصة التي تنشرها بشكل مستمر وأجدها سهلة وممتعة. ومن خلال مداومتي على قراءة القصة تكون لدي انطباع عنها بأنها أسهل الانواع الادبية في الكتابة، ولكن ليس بالاسلوب الذي صارت عليها الآن، أعني القصة التي تعتمد السرد وتتوفر فيها العقدة وتنتهي الى نتيجة.

وبحكم تربيتي واسلوب حياتي الذي عشته، من البيت الى المدرسة الى المكتبة مع الوالد، تكون لدي نوع من المثالية، انعكست على القصص التى كتبتها فيما بعد. فالقصة لدي دوماً ترمز الى شيء أو تهدف الى شيء، هو غالباً الاصلاح أو الوعظ والارشاد. كما تكون لدي ولع بالقراءة خاصة في مجال القصة والتاريخ، الذي هو أقرب الى طبيعة القصة. كما ساعدتنى القراءة المستمرة على أن أكون طالباً متقدماً في مواد اللغة العربية والانشاء والتاريخ .. الخ في المدرسة.

والصلات الانسانية، كلها سلع لها اسعارها، وسوقها، ولها من يتقبلها و يشتريها، ويحرص على اقتنائها .. ولكنها ــ بالرغم من ثقافتها الواسعة لم تفطن الى هذه الحقيقة المرة البغيضة»).

وتستسلم بطلة القصة لهذه الحقيقة، و يكون زواجها من الكهل. ولاتمض بضع سنوات حتى تكتشف انها قد فقدت جمالها الرائع، وذهبت عنها نضارة الشباب، فتصاب بالندم والشعور بالامتهان واليأس ... فتسأم الحياة وتشكو لامها كثيراً ولكن دون فائدة، وتمض سنوات وتنجب طفلا وطفلة، وتشخ مبكرة و بصورة مريعة وتتوفى عنها أمها ... ثم والدها.

ان الكاتب في هذه القصة، يستمر في التعبير عن عجز البطل وضعفه وعدم قدرته على ادراك أسباب الشقاء والمعاناة ادراكاً يقوده الى عمل شيء في سبيل التغيير، وهو يصف بطلة القصة بذلك ... فهي رغم ثقافتها وتعلمها لم تدرك انها قد نظر اليها بوصفها سلعة .. تماماً كما كان البطل في القصة السابقة. الذي طوته مأساة الطلاق وهو لايدري مايعنيه بالنسبة لشقاء حياته.

ولكن عدم ادراك البطل للواقع من حوله، رغم نكوصه لايثير اهتمام الكاتب لانه لايريد أن يدين الفرد في المجتمع حين يكون فريسة لنظمه الجائرة، انه يريد ادانة المجتمع نفسه .. والمجتمع هنا يتمثل في الاسرة التى اخضعت المرأة لمواضعاتها فقادتها الى الضياع .. ان هذا المجتمع

كلمات ماهو النوع السائد من القصص في تلك الفترة؟

كمـــال النـوع السـائـد هو القصص الكلاسيكي والاجتماعي في تلك الفترة. وقتها كانت تصلنا قـصـص يـوسـف السـبـاعـي واحـسان عبدالقدوس، وقد قرأت معظم قصصيهما تقريباً. وأعـجـبـت بـكـتـابات احسان عبدالقدوس، وربما حاولت أن أكون على شاكلته. كانت هـنـاك أيـضـاً القصص العالمية المترجمة، لالكسندر دوماس الصغير والكبير وتشارلز ديكنز، وغـيـرهـم. وكـانـت تـتـوفـر من خـلال ترجمات دار الهلال، التى كانت تصدر في سلسلة «روايـات الهـلال». كـما اصدرت دار الهلال "روايات تاريخ الاسلام" لجرجي زيدان وقد قرأت كل الروايات التى صدرت في تلك الفترة.

كلمات الى أي حد كان اعجابك بكتابات احسان عبدالقدوس؟

كمـــال لـقـد كـنـت معجباً به كثيراً الى درجة أنه نشر مرة قصة مسلسلة لم يضع لها نهاية، وطلب مـن الـقـراء أن يـقـتـرحـوا نـهـاية لها، فكنت أنا من جملة الذين بادروا بوضع نهاية للقصة وارساله له. لقد كنت متفاعلا معه الى حد كبير.

كلمات هل تعتقد أنه أثر على اسلوب القصة لديك؟

كمـــال لا، لم يؤثر. لأن اسلوب القصة لدي يختلف. لو رجعت لقصصي تجد أنها ليست سرداً الى درجـة واضـحة، ولكنها قضايا نفسية أو تفكير مطبوع على الورق، الانسان فيها يتحدث مع

في نـظر الكاتب هو الذي تجرد من (الاحساس والنبل والشعور الكريم) ... وهو الذي ضيع المرأة .. وأفـقـدهـا جمالها ... ثم أفقدها عقلها الى أن انتهى بحياتها .. فهي .. «كان لها مثل ذلك الجمال الرائع فسلبته اياها الانظمة الاجتماعية الفاسدة قبل أن تتمتع به».

وحين تفقد عقلها يقول الكاتب:

فـقـدت عـقـلـها .. عقلها الغض الذي تحمل الويلات والمصائب فوق طاقته، فعصره الالم واخناه الحرمان، وأمضه الشوق، وقضى عليه الكبت الشعوري».

ان المشـكـلـة الاجـتـمـاعية هنا تقود البطل الرومانسي الى الامعان في قطع علاقاته بالوعي الحـقـيـقـي لمـصـدر الـشـقـاء والـعـذاب الـذي يتلقاه من المجتمع وهذا الامعان هو الذي يفتح مجرى الاحـداث الهـائـلـة المـثـيـرة لـلـمـشـاعـر والعواطف أمامه .. بل انها هي الوسيلة الحقيقية للكاتب في تـشـكـيـل مـواقفه الفكرية من النظم الاجتماعية، وهذا مايجعل منها مصدراً حقيقياً في قيام الشكل الـقـصـصي الـذي يـنـهـج الى صياغة المواقف المؤسية والممتدة زمنياً ... فالزمن لايشكل الحدث الفني ولايـسـتـرعـي انـتـبـاه الكاتب أو عنايته ولكن الحدث وما ينطوي عليه من دلالات الشقاء هو الذي

نفسه. واليك مثلا هذه القصة التى كتبتها وطرحت فيها قضية تحديد النسل وعلاقته بمستوى الحياة الاجتماعية. والفكرة هي أن الانسان اذا كان يعيش ظروف فقرسيئة لايستطيع فيها تحمل مصاعب الحياة، فمن الاجدر أن لاينجب أطفالاً كثيرين، بل من الافضل أن يكتفي بانجاب طفل واحد يربيه تربية هو قادر عليها، أفضل من أن ينجب أربعة أطفال لايستطيع اعالتهم وتربيتهم. ولكنني في القصة ألجأ الى الاعتقاد بالروحانيات. وكان عنوان القصة «الطفل الرابع».

وفي القصة ارشاد ووعظ اجتماعيين، حيث ان من الحرام أن تقتل الجنين، وحرام أن تكفر بنعمة الاطفال. وتجد أن القصة هي عبارة عن صراع نفسي بين مصاعب الحياة والفقر، وبين الايمان الديني الذي يقضي بأن الاطفال نعمة من الله، ولا يجوز الاعتراض على رحمة الله.

وهذا هو الاسلوب الذي اتبعه تقريباً في القصص.

كلمات **هل كانت قضية تحديد النسل موضوعاً مثاراً في تلك الايام؟**

كمال كانت مثارة طبعاً. ولكن الذين يثيرونها أضعف من الذين يثيرونها اليوم. فكان عدد المقتنعين قليلا، حيث الوعي كان محدوداً، كما أن الدين كان يقضى ببداهة التبرير الذي يرفض تحديد النسل. لذلك فانني لم أصل الى حل في هذه القصة، ولم أقف مع المؤيدين أو المعارضين، فقد كنت اخاف أن أتعرض للتكفير في تلك الفترة، حيث كانت

يجسد الفكرة النهائية. فالتصور الذي يخضع له الكاتب .. انه كلما تعددت خطوط الحدث، وازدادت حدتها وتأثيرها، تمكن من الوصول الى فصل بطله عن المجتمع وقطع علاقته بالحياة وجعله ضحية لحدث اجتماعي مرتبط بالقوانين العامة.

ولعل هذا ما يخرج لنا ملامح رؤية الكاتب حول الانهيار الكبير الذي يعانيه الفرد ولايستطيع له رداً ... اذ ان المجتمع في القصة الرومانسية هو الذي يطوح دوماً بالفرد كيفما شاء.

بل ان البطل في قصة «الكأس الاخيرة» يجسد لنا فكرة غاية في التشاؤم والاحباط اذ انه لايكتفي بالنقمة على نظم المجتمع، وانما يصل الى نهاية لايرى فيها مجالا لخلاص الفرد وانقاذه سوى الموت والاندحار.

و يبرز اختيار الموت في هذه القصة .. ذروة الهزيمة والانهيار التى يقع فيها الفرد في خضم صراعه مع المجتمع، لقد أراد أن يعيش بصدق وشرف، وطمح الى العطف والشفقة ولكنه وجد ان كل مايحيط به يخلو منها. وتبدأ خيوط الحرمان والفقد من الاب كما بدأت في قصة «جناية أب» وقصة «المجنونة» لان الاب يمثل دوماً في نظر الكاتب سلطة، أورث فيها المجتمع التقليدي كثيراً

هنـاك محاذير تحدد معالجة مثل هذه القضايا. المهم أننى باسلوب أو آخر طرحت أفكاري. وواضح اننى قلت ماقلته في القصة على أساس أنه حلم.

كلمات هل يمكن القول أن قصصك هي انعكاسات للقضايا المثارة آنذاك؟

كمـــال هي بالفعل كذلك.

كلمات عـودة لاكـمـال الـصـورة حول بدايات الكتابة والنشر. هل كانت لديك محاولات قصصية سابقة للقصص التى بدأت بنشرها؟

كمـــال في الحـقـيـقـة، لا أذكـر أنـنى كتبت قصة لم تنشر. فقد نشرت أول قصة كتبتها، ولكنها تـعـرضـت لـبـعـض الـتـعديلات. ولا أنسى فضل الاستاذ على التاجر. الذي كان الرجل الـوحـيـد الأكـثـر حماساً وتشجيعاً لي. وكان يؤكد أن قصصي هي أحسن القصص التي تنشر.

كلمات .. ومتى بدأت النشر؟

كمـــال لاأذكر بالضبط. ولكن على الارجح مع بدايات «صوت البحرين».

كلمات .. وكيف كانت بداية علاقتك بالنشر في مجلة «صوت البحرين»؟

مـن تـراكـمـاتـه الـتـى جعلت منه رمزاً قهرياً للفرد. فهو في القصة الاولى يمزق الاسرة بالطلاق. وفي الـثـانـيـة يـقـضى على مـستقبل الفتاة بارغامها على الزواج من رجل لايناسبها. وفي هذه القصة يكون سـبـبـاً في شـقـاء الابـنـاء حين يسيء تربيتهم ولايلتفت الى مايحتاجونه اليه من عطف أبوي صادق، وحـنـان يـربـط الابـن برباط وثيق يملأ عليه حياته. ان بطل هذه القصة على العكس من ذلك يشعر بـفراغ هائل يخلقه عدم وجود العطف والحنان من ابويه اللذين يتركانه دون رعاية. فهو يعيش معهما في مـنزل واحد مع اخته وأخيه، ولكنه لايشعر بهما، لانهما غارقان في خلافاتهما الحادة، وتتوفى عنه أمـه، فـيـزداد وضع العائلة شذوذا اذ ان بطل القصة بدأ يلجأ الى السرقة والسلوك الشاذ، وحين يتوفى الأب يـبـدأ هـو في اعـالـة البيت، فيشتغل و يتعلم، و يشجع أخته على الدراسة كي تعوض مافاتها، و يـبـدأ الـعـمـل والـكـفـاح، ولـكـنـه يـفـاجـأ ذات يـوم بـغـريب في غرفة أخته، تنهار كل الآمال و يـنـدفـع لـيـقتل الغريب و يقتل اخته أيضاً، ثم يسلم نفسه للشرطة و يسجن خمس سنوات وعندما يخرج مـن الـسجن يظل يبحث عن أخيه الذي تركه، و يبحث عن عمل، فلا يجد أخاه ولايعثر على عمل. فيضطر الى التسول ولكن الناس سخروا منه. وحينئذ وجد انه لايستحق الحياة فاختار الموت.

كمـــال علاقتي «بصوت البحرين» جاءت عن طريق علاقتي بالاخوان الذين كانوا اعضاءاً معي في نادي العروبة. وكنت من المواظبين على الحضور، وكانت الاندية فيها حضور مكثف، لان وسائل الترفية وقتها محدودة وليست كمثل هذه الايام. وكان النادي في شارع الشيخ عبدالله، قريباً من بيتنا، وكنا نسكن في فريق كانو. وكان الشباب يقضون معظم أوقاتهم وسهراتهم في النادي، و يدور أحياناً نقاش أدبي، ولم تكن تتوفر صحف محلية، انما كل الصحف تأتي من مصر بالدرجة الاولى. وكان من بين اعضاء النادي، علي التاجر وحسن الجشي وتقي البحارنة .. وهؤلاء الجماعة هم الذين أسسوا «صوت البحرين» .. و بالطبع عندما تؤسس مجلة في تلك الفترة تستكتب الذين تعرفهم. ولم يكن وقتها مسألة الاستكتاب بمقابل من المال، فقد كان كل شيء يسير ببساطة. فطلبوا مني الكتابة، ووجدت التشجيع الكافي من الاخوان في المجلة. وكانوا هم يكتبون في مواضيع أكثر تنويعاً، في حين اهتمامي تركز على القصص تأثراً بما قرأته من قصص، و بالاسلوب التقليدي للقصة.

كلمات ..وقتها هل كنت تدرس أم أنك بدأت الحياة العملية؟

كمـــال وقتها كنت قد بدأت الحياة العملية في دائرة التربية والتعليم. ولم أكن مدرساً بل موظفاً في الادارة، وآخر سنتين قضيتهما في التربية والتعليم كنت فيهما سكرتيراً في مدرسة رأس الرمان. واذكر انه عندما يصادف غياب أحد المدرسين أحضر بعض الحصص، فيطلب مني الطلاب أن احكي لهم قصة، فقد كنت معروفاً آنذاك «بقصةِ الاسبوع»

هذه بلاشك صورة أكثر حدة وميلودرامية مما تقود اليه النظم والتقاليد الاجتماعية من مساوىء ومصائر مظلمة. ولاتختلف أسباب المصير في كل قصص أحمد كمال التي عرضنا لها حتى الآن. فالبطل دوماً يواجه بغاية الاضطهاد من «الاب». وهو السلطة القهرية العليا في الاسرة. وهو يخضع و يستسلم في عجز تام لكل ماتقرره التقاليد والنظم من سبيل يسلكها في الحياة مهما كانت بشاعتها وفداحة ظلمها. وهويتلقى الضربة الاولى لتنهال عليه الضربات المتوالية التى تشعره أنه طريد المجتمع وان الناس جميعهم يريدون قتله والتخلص منه فيصل الى الاحساس بالضربة الشديدة عن كل مايحيط به. ثم الاحساس بالضعف. حيث يتصور انه يخوض الصراع مع المجتمع بكل قوته وهوله و يكون احساسه بالضعف والغربة سبباً في تضاؤله وانهياره. ثم قطع صلته بالحياة.

ان كل ما يحيط بالبطل في القصة الرومانسية مجرد من العواطف والقيم الفاضلة والسبب في شعوره بذلك انه يعاين فراغاً وشرخاً عميقاً وكانت هذه الشخصيات تبحث عن العطف، والرحمة، والاتصال الحميم بين القلوب، والمودة والشرف، والنبل والخير و ... و ... تبحث عن هذه القيم في مجتمع مجرد منها ولهذا فهي ترجع سبب شقائها وتعاستها الى المجتمع فالبطل في «جناية أب» يضطر الى الاستجداء فيسخر منه الناس، وفي «المجنونة» تجن المرأة فيسخر منها الناس. وفي

التي أقدمها في الاذاعة. ويمكن الاشارة هنا الى أن القصة ربما هي التي أدخلتني مجال الاذاعة. فعندما كنت أقدم «قصة الاسبوع» كان المسؤلون ينوون ادخال عناصر جديدة في الاذاعة، أيامها كانت «ادارة العلاقات العامة» هي المسئولة عن الاذاعة. وكان هذا عام ٥٧، بعد أن توقفت الصحف تماماً بعد حوادث ٥٦. وأذكر ان جيمس بلغريف الذي استمع الى صوتي هو الذي قرر صلاحيتي للاذاعة، ودعاني للعمل معهم، فقبلت على أساس أن يكون هناك تحسين في المرتب الذي كنت أحصل عليه في ادارة التربية والتعليم، وانتقلت الى الاذاعة في ذلك العام. و بالاضافة الى «قصة الاسبوع» صرت أقدم مجموعة برامج. وحدث انني قدمت مسلسلاً تمثيلياً باسم «عائلة بوجاسم». كتبته باللهجة المحلية. واستمر ١٩ حلقة اسبوعية. و يأتي هذا انسجاماً مع الخط الذي سرت عليه وهو اسلوب الحكاية.

كلمات .. ومن أين أستقيت فكرة المسلسل، وماهي القضايا التي عالجها؟

كمال الواقع ان مشروع المسلسل اقترحه على جيمس بلغريف، على أساس ان هناك مسلسل مشابه يذاع في الاذاعة البريطانية. وتقوم فكرة المسلسل على معالجة المشاكل الاجتماعية ومشاكل البلد بشكل عام، وفي اطار المناسبة مثلا مناسبة موسم الحج وانتشار مرض معين كالكوليرا مثلا .. وتدور أحداث الحلقات في نطاق عائلة معينة، و بأفرادها الذين يمثلون مختلف المستويات العمرية والثقافية. فهناك العم والعمة اللذان يمثلان الجيل القديم، والاب الذي يمثل الجيل الوسط الذي لاهو مثقف ولاهو جاهل، والابن الاكبر الذي لم

«الكأس الاخير» يستجدي أيضاً فيجد الناس تضحك عليه وتهزأ منه.

كل ذلك يحمل في ثناياه احساسا بالمشكلة الاجتماعية، وتوجساتها ولكنه لايبحث عن أسبابها الحقيقية، لذلك نجد البطل هائماً ضائعاً في عالم غير محدد السمات . لايدرك طريقه الى الخلاص. ولايدرك كيف يكون الانتهاء مما هو عليه. ولا يتمثل وعياً لمصدر العناء والشقاء فهو تارة يوجه اللوم والجناية على (الأب) مصدر السلطة في الاسرة وتارة يوجهه الى التقاليد وأحكامها. وتارة الى بعض المعايير السائدة وتارة الى الناس جيعهم وتارة الى التجرد من العطف والرحمة والقيم وتارة أخيرة الى القدر قوة كبيرة تعمق من ضعفه وعجزه.

والنظر الى القدر قوة غاشمة، مسيطرة على حياة الفرد يوصله الى ذروة الاحساس بالضعف. كما يكون بوتقة الغموض في مدركات البطل فهو كلما رجع اليها جانباً من انهيار الحياة لديه. أو احباطها أو غل بنفسه في مجاهل غير محددة.

على أن كل هذه التهويمات اللامحدودة التي يتردد البطل في غيابها يفتح للكاتب قنوات متدفقة باثارة المشاعر والعواطف، وتضج بضخامة الاحساس والتوقد بما تؤول اليه الشخصيات وهي

يكمل تعليمه (كما يحدث كثيراً في ذلك الوقت في البحرين). والابنين اللذين هما أبناء مدارس، بحيث أن كل قضية تناقشها العائلة تعبر عن مختلف مستويات الاعمار والافكار. وكانت تراعي في لغة المسلسل المستوى الثقافي لكل شخصية وهذا جعلني وقتها ملماً بجميع مفردات اللهجة البحرينية. ولقينا تجاوباً كبيراً من الجمهور الى درجة اننا حين أردنا أن نعطي صورة حية لحفلة الزواج في البحرين، وقمنا باستقدام فرقتين شعبيتين للعزف، اعتقد البعض ان الحدث حقيقي وطلب منا أن يساعد في عمل الفرشة وصب القهوة في عرس جاسم.

كلمات هل كان هناك من يكتب المسلسلات سواك؟

كمال كانت هناك تمثيليات تكتب من قبل الاخوان محمد صالح عبدالرزاق وحسين شرفي وسلمان الدلال، وكانوا يشكلون فرقة تمثيلية في الاذاعة تقدم اعمالاً بالفصحى والعامية.

كلمات بالنسبة لـ «قصة الاسبوع» في الاذاعة، هل كانت القصص التى تقدمها من تأليفك أم انك كنت تستعين بقصص من آخرين؟

كمال القصص التى كنت أقدمها في البرنامج كلها من تأليفي، وهي ليست القصص التى أنشرها في المجلة، كلها قصص جديدة خاصة بالبرنامج.

كلمات ..وكم قصة قدمت في عمر هذا البرنامج؟

تعترك بمفردها في رحى هائلة، تدور الى أن يستنفد كل قوى الاحتمال الممكنة لديها ولكنها مع كل حركة تثير سؤالاً حول الانهيار والخيبة التى تسيج المجتمع انها تسرق وتفجر وتجن وتنتحر وتتشرد، وترتكب الآثام.

ولكن الكاتب يشدنا اليها بعاطفة من الرثاء والاشفاق. و يؤكد لنا غالبا على انه يبحث لابطاله عن مجتمع فاضل تزدهر فيه العواطف الصادقة والقيم الشريفة، و يتحرر فيه الفرد من القيود والاصفاد.

وليس هناك بديل ـ في نظر الكاتب ـ عن هذا المجتمع الذي يقود الى الموت والجنون والانتحار غير التمسك بالعواطف النبيلة..والقيم الشريفة كما يأتي ذلك على لسان أبطال بعض القصص. ان انسجام الشخصية وتوازنها يكمن في ادراك القيم الفاضلة بحيث لا تنشغل بهدف آخر، كتغلب على المشكلة، أو التمرد على نتائجها، أو نحو ذلك مما يوحى بالفعل الايجابي فبناؤها الفني لايجري في سياق البحث عن الخلاص للمجتمع بأسره، بل انه يجرى في سياق البحث عن بعض المثاليات الفردية كالتمسك بالشرف، والنبل، والصدق، والتعاطف ونحو ذلك مما ينضوي في ذوات الافراد و يرتهن بطبيعة مكوناتهم.

كمـــال استمر البرنامج حوالي سنة. وقدمت فيه مايقرب من خمسين قصة.

كلمات .. وهل تحتفظ بهذه القصص؟

كمـــال مع الاسف. انني لا أحتفظ بالقصص، فكلها ضاعت في ظروف لم أكن اتوقعها فملفات البـرنامج في الاذاعة فقدت أو ضاعت بسبب انتقال الاذاعة من مكان الى آخر. أو البقية البـاقيـة من أصول القصص التى كنت احتفظ بها فقد فقدت على يد الباحث السعودي عبـدالله المبـارك، الذي جاءني يوماً بصدد كتابة بحث عن أدب شرق الجز يرة، فطلبها مـني وأعطيته إياها، ووعدني أن يعيدها بعد فراغه من دراستها، ولكنها لم تعد أبداً، فأما أنـها ضاعت في البر يد أو أنه نسى ارجاعها لي. والمشكلة في الاساس هي انني عندما ألجأ الى تـبـييض مسودة القصة أجد نفسي أغير الموضوع تماماً، لذا تركت عادة التبييض وصرت أعتمد المسودة مباشرة وهكذا حصل ماحصل.

كلمات هل القصة التى تكتبها للاذاعة تختلف فنياً عن القصة التى تنشرها في المجلة؟

كمـــال بـالـطبـع تخـتـلـف لأن الاذاعـة تـعتمد الصوت للتأثير على المستمع، بينما الجر يدة تعتمد الكتابة للتأثير على القارىء، فلابد أن يكون لكل منهما خصائص. فالقصة الاذاعية يأتي الـتـوصـيـل فـيـهـا عـن طر يق تكو ين الانفعال بالصوت، أي أن الكلمة تكون مصحو بة بانفعال صوتي يجسد مظهرها. فالحزن ليس من الضروري أن تحشر له كلمات كثيرة لتعبر

ان المجـتـمـع يـظـل منفيا مقطوعاً من خلال تلك المصائر «الميلودرامية» التى يركض اليها اختيارا. فالموت، والقتل، والجنون، ونحو ذلك، لا تعني سوى نفي المجتمع وقطع الصلة به والا ماذا يعني ان ينقاد البطل بكل طهره و براءته نحو الظلم والشقاء و بالتالي الى الموت.

انه يعني ان انتهاء البطل اختياراً انما هو احتجاج على سيرورة النظم الجائرة في المجتمع.

ولـعـل ذلـك يـؤكد لنا أحد جوانب الغر بة التى وقعت فيها البرجواز ية في الخمسينات من هـذا الـقـرن. اذ ان الـكـتـاب الـذيـن يـشـكـلـون تلك النظرة الى المجتمع، انما يحملون فظاعة الخيبة والانـهـيـار الـتـى أفـاقوا عليها بعد سبات الأجيال الماضية. لقد قادت البرجواز ية التى ينتمي اليها معظم كتاب القصة القصيرة، الحركة الوطنية والاصلاحية، مدفوعة بهول ماكشفته واجتلته من خلل في الـسـيـاسـة والمجتمع. غير ان ذلك عَمّق من الافاقة المفاجئة لدى طائفة من المثقفين الذين آثروا التأمل، وخلق لديهم ردة فعل عنيفة، لم يتمكنوا معها من تلمس الطر يق الصحيح. فجاء ذلك نوعاً مـن الـتـمـاثـل في نمو البرجواز ية. فبينما هي أرادت ــ من خلال العمل السياسي ــ اصلاح بعض مـفـاهـيـم الادارة، والـسـيـاسة. وجدناها أيضاً في الخلق والفكر تبحث عن القيم العليا وتهدف الى تصحيح بعض المثل في الخير والفضيلة ونحوها.

عنه، يكفى أن تعطى صوتك رنة الحزن. وكذلك تفعل مع موقف المفاجأة، تعطيه مايناسبه دون سرد كلمات كثيرة لتوضيح العمق أوالشده و بهذا يكون بامكانك التأثير على المستمع. وهذا طبعاً ليست الخصائص التى تتطلبها القصة المكتوبة التى تحتاج الى شيء من السرد والوصف لتوضيح المعنى أو الايحاء والانفعال لاحداث التأثير في القارئ .. وعليك أن تتوقع أن أسوأ قارىء يستطيع قراءة قصتك. لذا فان كتابة القصة الاذاعية اسهل بكثير من كتابة القصة المنشورة. كذلك من خلال ممارستى لهذين الفنيين تكون لدي انطباع، أن لذة الاستماع ولذة القراءة بصوت مسموع هما أجمل بكثير من لذة القراءة بصمت. وهكذا كنت أفعل احياناً مع الزملاء عندما تضمنا جلسة راحة، قد ضمتني جلسات جميلة كنت استمتع فيها لقراءة المرحوم محمود المردي للشعر، وكذلك أنا مع الشاعر عبدالرحمن رفيع استمتع بالاستماع اليه أكثر من قراءة شعره مكتوباً.

كلمات **هل استخدمت تعبيرات عامية في قصصك المكتوبة أو المذاعة؟**

كمال استخدمت ذلك في مواضع قليلة جداً للتعبير عن شيء معين، ولم تكن هذه ظاهرة بارزة في قصصى. وكنت أضع التعبير العامي بين قوسين للدلالة على انه غير فصيح. ولكني غالباً ما أبحث عن المفردة الفصيحة التى تؤدي المعنى العامي.

كلمات **تقول أن القصة لابد أن تصل الى أسوأ قارىء، هل كنت تهتم بمسألة الايصال؟**

وهذا يعني من جانب آخر ان أحمد كمال ــ وغيره من كتاب القصة أيضاً ــ خضعوا لسمات عديدة من الانفعال الشديد بتخلف المجتمع. حتى أنهم عندما وقفوا على مشاكله، انما وقفوا على تركات القرون السابقة، في الجهل، والتخلف والكبت والتنكر لحرية الفرد ومكانته. وربما كان هذا ما أفاقت عليه القصة الرومانسية في الأدب العربي الحديث أيضاً.

وأكثر ما أدت اليه تلك السمات هو انها جردت البطل من جميع أسلحة النضال والمثابرة في الحياة، وجعلت كل شيء أمامه يقود الى الموت لانه لايحتمل ارزاء الواقع ومشاكله وتر ينا قصة «الطفل الرابع» لأحمد كمال نموذجاً من ذلك فالبطل فيها رب لأسرة فقيرة لديه مجموعة من الاولاد وتأتيه البشرى ان زوجته حامل، فينزل عليه الخبر كالصاعقة، فالاعباء ستتضاعف عليه كثيراً ولن يستطيع مجابهتها، وحين يفكر في التخلص من الجنين يقع في صراع عنيف بين ضميره وعاطفته. و بين واقعه المر ووضعه البائس الذي يدفعه الى التخلص منه، بأن يعطي زوجته بعض الأقراص فيسقط الجنين، ولكنه لاينتهي من تأنيب الضمير والشعور بالذنب. ثم تمضي بعض السنوات فيفقد ابنته في حادث اصطدام. ولا يلبث ان يهجم على البلاد و باء الجدري فيصيب أولاده فيموت أحدهم و يتشوه الآخر. ونكتشف أخيراً، ان الرجل كان في حلم اذ تأتيه زوجته وتوقظه فيجلس

كمـــال فعلا. إن قصصى هي تفكير مسموع أو مكتوب يطرح قضايا معينة غالباً ماتكون هذه قضايا نفسيـة.. وأنـا على هذا الاساس أحرص على أن يفهم القارىء القضية و يدرك الهدف، ولـكنني لا أبسط القصة الى درجة الاخلال بالحبكة مثلا، في قصة الطفل الرابع لم أقل للقارىء من الوهلة الاولى ان الزوج يعيش حلماً وصار له كذا وكذا .. بل احتفظت فيها بعنصر المفاجأة، وجعلت القارىء ينجذب مع أحداث القصة ومشاعر الشخصية حتى النهاية.

كلمات .. والوعظ هل هو من ضمن وسائل الايصال؟

كمـــال الوعظ الآن في نظري غير مجدٍ. القارىء هذه الأ يام يمل من الوعظ والارشاد، خلافاً لقارىء تلك الايام، الذي كان يتقبله و يرتاح اليه. الآن لابد أن تعرض القضية وتترك القارىء يقرر موقفه.. أنا شخصياً صرت لاأطيق مشاهدة مسلسل أو قراءة قصة تنهج اسلوب الوعظ.

كلمات .. والروح الانتقادية في القصص هل وجدت الاعجاب من المتلقى؟

كمـــال نعم. كان هناك اعجاب بروح الانتقاد للمجتمع. ان قصصي هي ذات طابع انتقادي اجتماعي. و يذكرني هذا الحديث بقصة سياسية كنت قد كتبتها ولم اتمكن من نشرها أو اذاعتها. هي تقريباً تعبير عن اجواء الهيئة التنفيذية قبل أن يصيبها الانحلال. ويحدث لها ماحدث.. والقصة كانت بعنوان «دمعة بطل»، وتتلخص الفكرة فى أن بطلا من

مذعوراً يسألها عن أولاده، وعن الاقراص التي أعطاها اياها، و يأمرها بألا تبلع منها شيئاً.

وندرك في هذه القصة الجاذبية المضطربة التى يقع فيها كثير من الرومانسيين، ففي الوقت الذي يدرك فيه البطل انه في صراع حقيقي مع الواقع بكل أثقاله وأعبائه، وانه يندفع الى الجريمة اندفاعاً، يكاد يكون مشروعاً بما يكون وراء ها من دوافع اجتماعية تقوده اليها، في هذا الوقت نفسه يرثي و يبكي على فقدان المجتمع الانساني من العواطف وامتلائه بالحقد واعتماده على النظرة المادية، وحينئذ نرى فيه فرداً ضائعاً لايتلمس مشكلته الحقيقية في صراعها مع الواقع الاجتماعي وانما يلجأ الى استثارة العواطف حولها. فهو لابد من أن يبحث عن الخلاص مما هو فيه، يستدر العطف والشفقة ليس غير.

ان انفعال الكاتب بالمشكلة ونمطها البشري يعمل على تظليل الواقع وتظليل الرؤية، فهو في البداية يصوغ الواقع الذي يعيشه البطل في كثير من التشاؤم:

«انني أنظر الى الماضي فلا أجد الا الظلم، وأتطلع الى الحاضر فلا أجد الا الظلام فأرسل بصري في خضم المستقبل فلا أرى هناك سوى الظلام. والظلام هو قوتي وكسائي. انني موظف

أبطال الحركة الوطنية، دون تحديد المكان والزمان، يتعرض للاعتقال ومن ثم للمحاكمة أمام الجماهير التى احتشدت لالقاء النظرة الاخيرة على البطل.. لان النتيجة معروفة سلفاً فهي أما القتل أو الاعتقال أو النفي. ويحدث أن تأخذ الجماهير في البكاء، ولم يكن بكاؤهم على مصير البطل بقدر ماكانوا يبكون أنفسهم، لأن البطل تحول في نظرهم الى رمز لايعوض. وأدرك البطل سبب بكائهم فنزلت من عينه دمعة، ثم التفت اليهم وقال : انني لاأبكي خوفاً مما سيصيبني من قتل أو تشر يد ولكنني أبكي لأنكم أثبتم بموقفكم هذا عجزكم عن مواصلة النضال، واللجوء الى البكاء يعني انكم غيرقادر ين على ايجاد من يخلفني .. وليس بكاؤكم خوفاً عليّ.

كلمات **هل يمكن القول أن الحركة الوطنية في الخمسينات كان لها انعكاس ما على قصصك؟**

كمال هذه هي القصة الوحيدة التى كتبتها و يظهر فيها هذا الانعكاس، أما بقية القصص فقد كانت تتناول قضايا اجتماعية. ولكنني مؤمن بأن القاص أو الفنان عموماً ينبغي عليه أن يعطي صورة للمجتمع وقضاياه. اننا حين ننظر الى أدب الفترات السابقة الامو ية أو العباسية مثلا، نجد أنه يصور مظاهر الحياة وظروف المجتمع آنذاك، وهذا هوشأن الأدب.

بسيط. وراتبي لايكفي لعيش رجل واحد عيشة محترمة فكيف يستطيع أن يقوت ستة أشخاص».

هذه النظرة المتشائمة تجرد البطل من قدرته على المجابهة. وتجعله يتطلع الى أوهى الخيوط التى تعقد له قضية كان يتكىء على مناجاة ر به نوع من الا تكالية السلبية فلا يقف على مشكلته الحقيقية بل ينظر اليها خلال عواطفه الذاتية وهذا ما يجعل من هزيمته وسقوطه شيئاً محققاً في النهاية.

و ينعكس ذلك التظليل بين الواقع .. والعاطفة لدى البطل على الصياغة الفنية للقصة حيث لايتمكن الكاتب من المزاوجة بين الواقع والحلم. فهو يوهمنا ان سياق الاحداث قد جرت في العقل الباطن للشخصية عبر الحلم ولكن القارىء العادي لايشعر ان هناك ارتباطاً محدداً فالواقع الذي أنبأ عنه الحلم يختلف عن الواقع الذي انبأت عنه اليقظة في نهاية القصة، لأن هذه اليقظة جاءت لتنسينا ان البطل كان يعيش واقعاً مرأ، أو كان يفتقد العطف والحنان، ولم نكد نعثر في النهاية إلاعلى أصداء ضعيفة لخوف البطل وقلقه من القدر الذي أخذ منه أولاده في الحلم، وهذا ما جعل الحلم بعيداً كل البعد عن الواقع.

كلمات هل كان للظروف السياسية آنذاك دور في عدم مواصلتك كتابة القصة ذات التعبير السياسي؟

كمال فعلا، كانت هناك قيود هي التي جعلتني أتجه الى كتابة القصة الاجتماعية. ولما كنت غير منتم للحركة الوطنية سياسياً، وانما كنت وطنياً، فقد دفع هذا الموقف زملائي في الحركة الوطنية الى اتهامي بالخيانة. ففي ذلك الوقت كان الحماس طاغياً ولا محل للمخالفة في الرأي أو تبنى الموقف المستقل .. إما أن تكون مع أو ضد.

كلمات هل كان يطلب من الكاتب في تلك الفترة أن يكتب أدباً سياسياً مباشراً؟

كمال الشعور الوطني آنذاك كان جارفاً لايقبل من الكاتب الا الاسلوب الخطابي الحماسي والشجب الصريح، أما الاسلوب الفني الهادىء الذي تغلب عليه الموضوعية فغير مقبول بينما القارىء اليوم لايريد الاسلوب الانشائي أو الحماسي يريد الوقائع. هذا مما دفعني أن أبتعد لفترة عن معالجة المواضيع الوطنية. وأعتقد أن الوقت الحالي يفتقد شيئاً من حماس تلك الأيام، ليس الحماس المدمر لمصالح البشر انما الحماس الذي يفعل شيئاً للقضية. إن أحداث لبنان وضرب المفاعل العراقي لم تحدث أي رد فعل في الشارع العربي سوى في مصر التى لم نتوقع منها ذلك .. ولكننى أعتقد ان الحماس لم يمت، انما هو متبلد حالياً.

ان البطل في القصة الرومانسية القصيرة لايعدو أن يكون أحد الأفراد، وهو لايمثل شريحة، ولايجسد نمطاً اجتماعياً، انه نموذج لنفسه. ولهذا يكون صراعه مع الواقع الاجتماعي المتخلف مسبوقاً بقوى نابعة من ذاته. أو من ذات واقعه الخاص. وهو مع انهياره يتصور هذه القوى قدراً غامض الاسرار كما نرى ذلك في قصتي «الكأس الأخيرة» و «الطفل الرابع» و يتكالب عليه هذا التصور مع نقمته على المجتمع ●

عن «القصة القصيرة في الخليج العربي ــ الكويت والبحرين»
صفحة ٢١١ ــ ٢٢٢
منشورات مركز دراسات الخليج العربي ــ جامعة البصرة
الطبعــة الاولى ــ ١٩٨١

كلمات ماذا تعني بالوقائع؟

كمـــال الوقـائع هي أولا أن تعرض الحقائق وأن تعطي الاسباب، فعندما تقول أن الوضع في البلد الفـلانـي سيء فلابد من أن تبرر بالاسباب والحقائق لتقنع القارىء، ولابد هنا أن تكون على علـم بكـيـفية مناقشة الموضوع ولمن تتوجه له. ثانياً، هي أن تكون هذه الوقائع صادرة عـن معاناة حقيقية. انني أجد أن سبب نجاح الشاعر محمود درو يش هو أن قصائده نابعة مـن تجر بته الواقعية في سجون العدو ومعايشته لاحداث الثورة الحقيقية لذا يأتي وصفه واقعياً ومؤثراً. ثالثاً لا تنسى أن المعاناة الحقيقية تعطي الصدق في التعبير وترفع من الجمالية في القصيدة أو القصة.

كلمات ..ومفهوم القصة، هل حدث عليه تغيير بعد هذه الفترة الطو يلة من التوقف؟

كمـــال مـفـهـوم القصة عندي لايتغيرعما هو في المفهوم التقليدي. القصة يجب أن يكون فيها عقدة وأن تـؤدي الى نـتـيـجـة، وإلا تـصـبـح مجـرد خواطر .. انني قادر على كتابة صفحات من الخواطر، ولكن عندما يقرأها أحد لن يصل الى نتيجة.

كلمات هل تؤمن بثبات الشكل..؟

كمـــال ..هـي اسـمـهـا قـصـة. الشعر يختلف، لاني أعتبر الشعر تعبيراً عن المشاعر وهناك لافرق عـنـدي أن يكون مكتوباً بالطر يقة التقليدية أو بالاسلوب الحديث .. لذا فأنا أعتبر الشعر

قصة

الطفل الرابع

أحمد سلمان كمال

أى صـدى لـتلك الكلمة التى قالتها له زوجته..ان نزول الصاعقة أهون منها بكثير..انها فـظـيـعـة...مـدمرة...(انى حامل) قالتها زوجته بكل برودة وهدوء وفتحت امامه وجها جديدا من أوجـه صـرف راتـبـه الـضـئيل..لقد مضى على قولها هذه الكلمة الرهيبة شهران...شهران تعذب فى لظاها وذاق الجحيم...جحيم الاجهاد المتواصل...جحيم اليأس والامل.

قـالـتـها وسكتت لترى ماذا سيفعل وبماذا سيجيب وهى عالمة انه لن يفعل شيئا...تعلم انه لـن يـغـتـبـط أو يـفـرح..تـعلم انه لن يحزن أو يتألم ولكنه سيحاول اخفاء ذلك عنها ولن يعترف به مـطلقا..لانه بعيد عنها..بعيد عنها بافكاره وآرائه وفى نظراته للمجتمع وأوضاعه..تعلم ان هذا الخبر قـد يـكـون سارا بالنسبة اليه لو رأته يوما يداعب أطفالها الثلا ثة ــ قد يكون ساراً لو رأته أفرح أولاده

الحديث شعراً لأنه تعبير عن المشاعر أنما القصة لا. أنت تروي حادثة معينة فيجب أن تكون القصة فيها بداية وعقدة ونتيجة.

كلمات ..وهل تعتقد أن البناء القصصي الذي اعتمدته في كتابة قصصك في الخمسينات مايزال هو البناء السليم؟

كمـال هو كذلك .. البناء السليم، ولكن اسلوب الوعظ والارشاد هو الذي أعتبره من سلبيات بناء قصصي .. وكما ترى فان كبار الكتاب من أمثال نجيب محفوظ وغيره ما يزالون يسيرون عليه.

كلمات ..ولكنك قمت باستبعاد الحل في قصتك «الطفل الرابع» وهذا نوع من التغيير في المفهوم الذي تتمسك به؟

كمـال لقد ذكرت في البداية أن الظروف الاجتماعية والاعتقادات السائدة في المجتمع منعتني من تبني موقف صريح تجاه القضية. كما انني وقتها كنت حائراً بين مجاراة العقيدة الدينية ومجاراة النزعة العلمية في معالجة القضايا الاجتماعية.
ولو أني كتبت القصة الآن لحسمت الموقف الى جانب تحديد النسل.

كلمات .. تقصد أن الوصول الى حل هو عنصر مهم في القصة؟

يوما بهدية..لو منحهم يوماً واحداً نور الابوة وعطفها وحنانها وقابلهم بالبشر والمرح.

انه عالم ان زوجته ترى كل هذا بصمت معتمدة على الزمن فى اصلاحه..لقد مضت شهران منذ سماعه لهذا النبأ الاليم وسؤال حائر يتردد على شفتيه وفى قرارة نفسه... ــ ماذا أعمل لهذا القادم الجديد؟ بامكانى ان آمره ان لايأتى حيا..ان هذا الامر بسيط و بسيط جداً ــ ولكن الضمير يجيبه ــ ولكن عملك هذا حرام والعقل يردد مايقول الضمير والقلب يسرع فى دقاته والعاطفة تتأجج: ان هذا حرام..حرام..حرام.

ــ أى حرام هذا؟ ــ اليس حرام ان يخرج عالة جديدة وحملا ثقيلا؟ .. اننى انظر الى الماضي فلا أجد الا الظلم، واتطلع الى الحاضر فلا أجد الا الظلام.. فأرسل بصري في خضم المستقبل فلا أرى هناك سوى الظلام. والظلام هو قوتي وكسائي.. انني موظف بسيط وراتبي لايكفي لعيش رجل وأحد عيشة محترمة فكيف يستطيع أن يقوت ستة أشخاص لهم مطالبهم ولوازمهم أليس هذا حراماً؟ ان الواقع الذي أعيش فيه يحل هذا الحرام..قرص واحد من أي نوع يقضي عليه فاجتر الشجرة من جذورها.. كيف يعيش؟ .. أمن المستبعد أن يقول أطفالي: ليتك لم تسبب في اخراجنا

كمـــال أعـتـقـد أنه مهم. لابد أن تصل الى حل حسب رأيك ومعتقدك ثم دع الآخر ين يتفقون أو يختلفون حوله.

كلمات هل حصلت متابعة نقدية لقصصك؟

كمـــال كُتبـت عـنـى في الـفـتـرة الاخيرة بعض الآراء، وتقول أن قصصي روحانية تعتمد السرد والوعظ .. وأعتقد أن أصحاب هذا الرأي هم من أنصار القصة الجديدة.

كلمات .. وبالنسبة للفترة السابقة عند ما كنت تنشر في مجلة صوت البحرين هل تعرضت قصصك للنقد؟

كمـــال لم يحصـل ذلك، ثم انه في تلك الفترة لم يكن هناك نقد بالمعنى المفهوم اليوم، لعدم تبلور الوعي النـقـدي، أو ربما لـم يجرؤ أحد على انتقاد كاتب ينشر في مجلة مشهورة «كصوت البحرين»، أو ربما تكون قصصي دون المستوى الفني المطلوب..

كلمات لماذا توقفت عن كتابة القصة؟

كمـــال لـذلـك عـدة عوامل، من ضمنها انني انشغلت باعداد برامج كثيرة في الاذاعة منها: بريد القراء، مشكلة الاسبوع، صيد الاسبوع، المستمعون يكتبون .. وغيرها اضافة الى المسلسل الذي حدثتكم عنه. ثم لا تنسى أن المعاناة اختلفت، فقد كانت قصصي عبارة عن مآسي عـشـتها أو عاشها أناس قريبون مني .. وباختلاف المحيط والظروف أصبحت بعيداً عن

الى الوجود بـعـد أن يـكـبـروا و يـدركـوا مرارة الشقاء. أمن المستبعد أن تخرج اللعنات من أفواههم منصبة على هذا الولد المجرم؟.

انني أزيد في عدد المجتمع وأضيف الى قائمة أفراده فرداً جديداً لكنه سيكون عالة على هذا المجتمع الذى يحرم قتله و يفرح بمقدمه..سيكون لصاً مجرماً سفاكاً..سيكون مكروبا خبيثا قاتلا لانه سوف ينشأ جاهلا..سوف ينشأ أميا..ستكون هذه هى حياته لاننى سوف أهمله..أهمله لعجزى عن تحمـل مـطـالـبـه ولـوازمه..سوف لاأعلمه واصرف على نفقات تعليمه آنة واحدة انها تكفى لرغيف واحد..سيكون عالة يحاول الناس التخلص منه بعد ان كانوا يهنئونى بقدومه..وستنزل اللعنات على عظامى فى الـقـبـر..قرص واحـد تـبـتـلـعه يـريحها و يريحنى و يريح هذا الجنين المظلوم..و يريح المجتمع..

وهـنـا ارتفع صوت الضمير والعقل وزادت ضربات القلب وتأججت العاطفة: ان هذا حرام أيـها الـمـجـنـون. انه قتل النفس التى حرم الله..أى نفس سأقتلها..انها لا تزال مضغة..اننى سأقتل مجرماً سـفـاكـاً وسأخلص الناس من شروره وآثامه قبل ان يولد..انها خدمة للمجتمع..خدمة يجب

معايشتها .. وصدق التعبير مسألة ضرورية..

كلمات ..ولكن اختلاف طبيعة المعاناة لاينفي امكانية الكتابة بمنظور المعاناة التى تعيشها الآن .. هناك الآن قضايا قومية وانسانية وهي أكبر في المساحة من القضايا الاجتماعية التى كنت تقيم عليها قصصك؟

كمال أنا معك في هذه النقطة. ولكن ظروف العمل اختلفت عن السابق، كنت متفرغاً أكثر لكتابة القصص، وأغلب قصصي كتبتها قبل اندماجي في العمل الاذاعي .. أي عندما كنت أعمل في التربية والتعليم. ولقد أخذني العمل الاذاعي الى مسارآخر.

كلمات ألا تعتقد انك وجدت في البرامج الاذاعية بديلا أفرغ لديك الرغبة في الكتابة القصصية.

كمال قد يكون هذا صحيحاً. لما اشتغلت في الاذاعة كان ذلك على أساس أن أقدم «قصة الاسبوع»، ولكنني اندمجت في الجو الاذاعي وانشغلت باعداد برامج كثيرة .. منها مثلا «بريد المستمعين» الذي كنت أجيب فيه على تساؤلات المستمعين وأحل مشاكلهم .. ودعني أذكر لكم هذه القصة الواقعية، وملخصها «أن فتاة يريد والدها أن يجبرها على الزواج ممن لا تحب، وهددها بالطلاق من أمها ان هي لم ترضخ لمطلبه».. وقد كتبت المشكلة باسلوب يدل أن الفتاة المشكلة ذات ثقافة غير معهودة في ذلك الوقت .. وقد

أن أشكر عليها..

أن أعصابى تثور اننى أكاد أجن..ان الواقع يشجعنى على ان اقتلع هذه النواة ثم سنى..سنى الصغيرة جداً أترى حين أبلغ الاربعين كم طفلاً سيكون لدي؟ سيكون — خلفي جيش جرار من السوقة..جيش من المتسكعين في الشوارع والنائمين على الارصفة..سيكون خلفي عشرون مجرماً..انه عدد لايستهان به..انها عصابة تقلق أمن مدينة لابل دولة باكملها..أيها العرف اعذرنى ايتها التقاليد اعذرينى..ايها الفكر قف فى مجالك ان الامر لايحتاج الى تفكير..ايها الضمير اهدأ ان سياطك لا تؤلمنى أكثر مما تؤلمنى سياط الواقع المر..أيرضيكم ان يعيش أطفالى محرومين من نعمة الطفولة أيرضيكم ان يعيش اخوانهم الاطفال فى جو خيالى غارقون فى أثواب النعيم بينما أطفالى عرايا الا من خرق بالية ينامون على البلاط و يتوسدون الخيش؟ أيرضيكم ان يصابوا بشتى الامراض الفتاكة وليس هناك من يصرف عليهم ويمدهم بالعلاج؟ أيرضيكم ان يلعب الاطفال بالدمى الجميلة النظيفة الغالية وأطفالى يعملون دماهم ولعبهم من بقايا عظام السمك؟ يرضيكم ان يستحم الاطفال بالصابون المعطر وأطفالى يستحمون بالطين والتراب؟ أيرضيكم أن يتأبط الاطفال كتبهم

نصحتها بالثبات والوقوف مع حبها ولا تخشى تهديد والدها. ولم يرض المسؤلون في الاذاعة عن هذا الحل .. وعلمت فيما بعد أن الفتاة أخذت برأيي وعاشت سعيدة. هذا النوع من العمل كان يريحني ويمتعني .. فلعل مثل هذه البرامج كما تقولون ـــ أفرغت لدى الرغبة في التعبير القصصي لأنني أصادف قصصاً أكثر صدقاً و واقعية وأشعر بالراحة النفسية عندما أجد أن حلولي التى أنصح بها تكون صائبة وتلقي قبولاً من الطرف الآخر. وهي على كل حال اسلوب آخر يخدم المجتمع كما القصة .. وقد وجدت في ذلك بديلاً فعلاً، أفرغ فيه أفكاري ومبادئي.

كلمات هل تأمل يوماً ما في العودة الى الكتابة القصصية؟

كمـــال مادمت قد توقفت عن كتابة القصة فمن الصعب أن أعود اليها ثانية .. وأنا الآن بحكم عملي كصحفي أفرغ معاناتي في المقالة الصحفية التى أحملها آرائي وأفكاري .. ولكن ربما يأتي اليوم الذي أتخلص فيه من ضغط العمل الصحفي أو أتقاعد عن العمل، وقتها تكون العودة لكتابة القصة ممكنة، ولا شك سيكون اسلوب المعالجة للقضايا سيختلف بفعل التجربة وتغير الظروف الاجتماعية، مما يتيح التخلص من النواقص والسلبيات التى لازمت تجاربي القصصية السابقة.

كلمات هل سبق لك الاشتراك في تجمع أدبي محلي أو عربي؟

كمـــال أبداً لم يحدث.

ذاهبين الى دور العلم وهم يرفلون فى حلل نظيفة وأطفالى يتأبطون..يتأبطون ماذا..العلب الفارغة الصدئة ليلعبوا في الازقة والحواري؟. افتوني..أيها الفكر والقلب والضمير.

شهران مضت وهو على هذه الحالة المضطربة حائر بين الواقع المر و بين عذاب الضمير ولكن..ولكن الوقت يمضى بسرعة والايام تطارد بعضها بعضا و ينقضى شهران و يتبعهما الثالث والرابع ولايمكن الآن اسقاط هذا الجنين الا بعملية اجهاض..فكيف يستطيع اقناع الزوجة على اجراء هذه العملية..لابد اذن من عمل حاسم..يجب ان ينتهز أول فرصة..أول وعكة تلم بزوجته ولو كانت بسيطة ليناولها قرصين من الاسبرين و ينتهى كل شيء..اذن فليرتقب..لينتظر قليلا..وماكادت تشكو من الصداع حتى ركض اليها حاملا قرصا من الاسبرين مظهراً لها اللطف والتودد..

ــ تناولى هذا القرص ياعزيزتى فانه يزيل كل آلامك و يساعدك على تحمل آلام الحمل..
ــ ولكننى لم أتعود تناول هذه الاقراص أثناء الحمل. انها تؤثر على الجنين.
ــ لا .. لا .. انها لن تؤثر مطلقاً. ان العلم ياحبيبتى يتقدم وهذه الاقراص اخترعت حديثاً

كلمات هل نشرت قصصاً في مجلات خارج البحرين؟

كمـــال نشرت قصة واحدة في مجلة «الكويت» التى تصدرها وزارة الاعلام الكويتية.

كلمات هل حضرت لقاءات أومؤتمرات أدبية خارج البحرين؟

كمـــال لا، لم أحضر. ولكنني كنت حريصاً على حضور الندوات واللقاءات التى كانت تعقد في البحرين آنذاك، وخاصة التى يقيمها نادي العروبة، وكانت تناقش مختلف القضايا الاجتماعية والثقافية، وكان الجو الأدبي في الأندية أفضل بكثير مما هو عليه الآن.

كلمات وما مدى اطلاعك على الحركة الأدبية الحالية؟

كمـــال أقرأ لمعظم كتابها وأتابعها بحكم عملي.

كلمات ما نوع هذه المتابعة؟

كمـــال أقرأ كل الشعر الذي ينشر، وأحث محرر الصفحة الأدبية في «أخبار الخليج» بتوسيع رقعة النشر بحيث لا تكون قصراً على فئة معينة كما يحدث في السابق.

كلمات وانطباعاتك الشخصية عن الحركة الأدبية؟

وجهزت خصيصاً للحوامل أمثالك..

وهكذا أخذ يقنعها بمكره وتقبلت سذاجتها ماقال وتناولت القرص الاول والثانى والثالث والرابع والخامس...وجاءته البشرى..على وجه عبوس متألم ونفس حائرة...لقد سقط الجنين..ونظرت اليه زوجته نظرة لم يفهم معناها ولكنها كانت واضحة. كانت تقول له: لقد خدعتني..لقد قتلت الجنين..الذي أحمله أنا لا أنت..قتلت الطفل الذي سأعنى به أنا لا أنت..

لقد سقط الجنين..لقد انتهى كل شيء وارتاح وهدأ باله ووقف تفكيره..ولكن بعد ماذا؟ بعد ان قتل روحاً بريئة..كيف علم انها ستموت جوعاً؟..الا يعلم بأن الله يقدر الرزق لعباده؟ اذن..اذن فأنا قتلت تلك الروح. فمن أكون أنا حتى أقتلها؟ ..والتفت الى جدران الغرفة وكان الليل قد انتصف وشمل السكون جميع الارجاء..فخيل اليه ان هناك صوتا خارجيا يجيب على سؤاله بصوت جهورى رهيب:

ــ أنت ؟ ألا تعرف من أنت بعد كل هذا؟ انظر الى وجهك فى المرآة تجد الجواب...انك مجرم..مجرم سينبذك المجتمع بعد ان يعرف ماارتكبته من منكر.ان امرأتك المسكينة التى ثكلتها في

كمـــال الحركـة الأدبيـة تخطت مرحلة البدايات، لذا لابد أن تواجه بالنقد .. هناك أفراد أصيبوا بـالغـرور، والبعض منهم يظن انه لكونه بحر يني فلابد من تشجيعه حتى ولو كان انتاجه هـابطـاً، قـد يصح هذا في البداية أما الآن فلا. النتاج الهابط يجب أن يواجه بالنقد. وعلى الحركـة أن تـبـتـعـد عـن الـتقوقع، البحر ين اليوم في مستوى البلاد العر بية الأخرى التي سبـقـتـنـا في مـضـمـار التطور الثقافي والادبي، ولدينا الآن أدباء وكتاب في مستوى ماهو موجـود عـنـدهـا .. كما أنني ضد الاقليمية التي تقول أن جيل العمالقة قد راح وانتهى، وهؤلاء يـقـصـدون بأن صنع العمالقة مقصور عليهم إضافة الى أن هذا الادعاء يعني الغاء كل الابداعات الحالية والمستقبلية.

كلمات هل بامكانك تحديد موضع الهبوط في الحركة الأدبية الحالية؟

كمـــال صـحـيـح أن الأسماء المعروفة في الحركة الأدبية الحالية والتى ظهرت في فترة من الفترات قـدمـت نـتـاجـات لابأس بها، ولكننا لانسمع عن أسماء جديدة أخرى، إضافة الى ذلك، أننا لم نعد نسمع عن الندوات واللقاءات الشعر ية التى كانت قبل سنوات موجودة.

أجرى اللقاء / احمد المناعى
قاسم حداد

جنـيـنها ستقول للمجتمع كل شيء!! أمرأتك ستكون أول من يعتبرك مجرماً!! امرأتك التى ستكون أول مـن يـكـرهـك و أول مـن يحـتـقـرك..والمجـتـمـع سيشير اليك بيده و برأسه بكل جوارحه بأنك مجرم..مجرم سـفـاك..انك قاتل لافرق بينك و بين الذي يقتل ليسرق..لافرق بينك و بين ذلك الذي يزهـق روحـاً تمشى على الارض ان لـم يـكـن جـرمـك أكـبر وأفظع وأشد بشاعة. انك مجرم ولا شك وعجيب ان تتساءل من أنت بعد أن قتلت فلذة كبدك أيها القاسي واجتررته من جذوره...

ـــ كـفـى.. كفى ايتها الاصوات..اننى مجرم..لقد قتلت..ولكن لا..لالم أقتل..لم أهرق دما..لـقـد قـتـلـت ولـكن على حق..اننى لم أفعل الا ما يفعله الطبيب عند يأسه من حالة مر يضه عـنـدمـا يرى ان المـوت أهـنـأ لـه مـن هـذه الحـياة التى لا ترحم...ان حياتكم التى تحرصون عليها لا تـساوى خردلة..انتم..انتم ايها الناس يامن تلومونني على قتله ستتذمرون منه وستلعنون من خلفه وسـتـقـولـون لـه انـك مجـرم ومـن خـلـفـك هـو المجـرم الاكبر لقد رأيته يتعذب رأيته في صورة أخوانه الـثـلا ثـة..لـقـد خـشـيت عليه، لقد رحمته بعملي هذا..ان كنتم تدعونني قاتلاً ومجرماً فمن حقي أن أصرخ قائلاً:

أحمد سلمان كمال

الوظيفة الحالية :

- رئيس تحرير أخبار الخليج اليومية (عربية)
- رئيس تحرير الجلف ديلي نيوز (انجليزية)

الوظائف السابقة :

- مذيع باذاعة البحرين ومقدم برامج ومنتج ومؤلف اذاعي من ١٩٥٧ ــ ١٩٦٣
- مدير مطبعة تجارية وصحفية من ١٩٦٣ الى ١٩٦٦
- مشرف أخبار بوزارة الاعلام من ١٩٦٦ الى ١٩٧٠
- رئيس تحرير مجلة «البحرين» من ١٩٧٠ الى ١٩٧٣
- مراقب ادارة المطبوعات والنشر بوزارة الاعلام من عام ١٩٧٣ الى ١٩٧٦.
- مدير ادارة المطبوعات بوزارة الاعلام من ١٩٧٦ الى ١٩٧٩.

ــ ان طبيبكم هذا الذى رحم مريضه قاتل..مجرم..سفاك..

ومضت الايام والشهور تلاحقها السنون وانقطعت زوجته عن الحمل ولم ير امامه الا ابنته الكبيرة وطفليه الصغيرين..وفى ذات يوم وبعد ان بلغت زكية الحادية عشرة من عمرها..بعد ان بدأت تنضعج وأصبحت زهرة البيت..تعين امها فى عملها وتخدم أباها وترفه عنه..وعرفت كيف تتكلم وكيف تسأل وكيف تتحدث معه..بعد أن أصبحت جزءاً من الاسرة له أثره وبعد ان نسى الزوج جريمته..في ذات يوم وبينما كان عائداً من عمله لمحها قادمة من المدرسة تحمل كتبها مقبلة عليه..ومرقت سيارة..وفجأة فى مثل لمح البصر رأى أبشع منظر..رأى رأس تلك الطفلة اليانعة وتلك الزهرة المتفتحة مهشمة..لقد صدمتها السيارة فقضت عليها فى الحال..وجعل يصرخ وأخذت الأم تصرخ وانتشر العويل فى البيت ونسى الوالدان نفسيهما لهول الفاجعة..لقد خلا البيت من زهرته..وخيم السكون وشمله جو رهيب..جو تلك الفاجعة.

ــ أتموت ابنتى هذه الميتة البشعة وأمام ناظرى ولا أذرف عليها الا بضع دمعات..يارب ماهذا القلب القاسى الذى منحتنى اياه..مالى لاأنظر الى الحياة الا من ناحيتها المادية..مالى لا

أمامي الطفلان شاكر وحامد ــ سأعني بهما وسأكون حاجزاً لهما عن عوادي الزمن الغاشم.. لقد تغيرت. شكراً لك يارب سأكون انساناً آخر امنحني الحنان. امنحني النظارة التي أرى فيها الحياة بيضاء ناصعة جميلة بالرغم مما تزخر به هموم وآلام.. ان هذه النظرة المادية هي سبب كل البلاء في هذا المجتمع الانساني. انهم لو عاشوا حياة عاطفية خالية من الانانية والحقد والطمع لأ راحوا واستراحت أنفسهم وسار الركب الانساني في طريق محفوف بالأ زهار والر ياحين...

لم تكد تمضى فترة وجيزة حتى اجتاح و باء الجدرى البلد.. هذا الوباء البغيض الذى لايحل الا و يشوه كثيرا مما ابتدعته القدرة الالهية.. لقد أصيب شاكر وحامد مع من أصيبوا بهذا الوباء.. اصيب شاكر وذهب بين بكاء الاهل وعويل الام والاب.. لقد لان ذلك القلب بعد جمود.. لقد عرف معنى الوجود بعد ان بدأ فى النزول.. وهكذا طبيعة الانسان لايعرف السعادة الا عندما يتذوق الشقاء.. ولقد انتهت حياة شاكر ولم يبق الا حامد ولكن كيف؟ .. بقى مشوها بشعاً أعمى.. لقد لعب به المرض.. ان منظره يثير الشفقة والعطف مشو باً بالاشمئزاز.. ان هذا مابقى له بعد كل الذى حصل.. لقد انتهت معركة القدر معه.. لقد انتقم منه شر انتقام فافجعه فى فلذات كبده واحداً أثر واحد.. الا واحداً تركه ليذكره بجريمته المنكرة.. يتمنى أن لايراه ولايسمع بكاءه.. لقد آمن أن القدر انتقم وتذكر جيداً جريمته الاولى فتخيلها كأنها وقعت بالامس وأصبح خائفاً وجلا ولكنه لايزال موقنا بأن انتقام السماء لم ينته بعد.

* * *

وهنا شعر بيد تهزه لتوقظه من سباته العميق وسمع صوت زوجته.. ورأى وجهها يتلألأ بشراً وقد اشرقت الشمس بنورها الجميل وارسلت اشعتها الذهبية البراقة فتطلع مستغرباً الى زوجته وفرك عينيه جيداً.. انه لايرى أثراً للبكاء على وجهها.. ولكنه كان يشعر بتعب وتخاذل شديدين و يشعر برغبة فى نفسه للبكاء.. وتفرس فيها مرة أخرى ونظر الى فرش أولاده.. وأعاد النظر الى وجهها وصرخ.. أين زكية؟ .. أين شاكر؟ .. أين حامد؟ .. أريد أن أراهم أين ذهبوا؟ .. أواه يارب .. انني لازلت اذكرك يازكية مازلت اذكر رأسك المهشمة تحت عجلات السيارة.. ومازلت اذكر موتك ياشاكر بالجدرى.. اين انتم؟ .. لا .. لا .. لاأريد ان ارى حامدا .. ابعديه عن وجهى ..

ــ مابالك يامحمود؟ .. ماهذا الهذيان؟ .. لقد ذهبت زكية الى المدرسة وأما شاكر وحامد فيلعبان فى الحجرة؟..

ــ يلعبان .. شاكر يلعب؟ لقد مات منذ زمن ..

ــ ماباله يار بى؟ محمود افق من حلمك ياسيدى.

ــ الم تصدم زكية السيارة؟ الم يصب شاكر وحامد بالجدرى؟ الم يذهب شاكر و بقى حامد مشوهاً؟..

ـــ لا .. لا .. يامحمود لا تقل هذا انهما فى حالة جيدة. انك تحلم..اصح من نومك

ولكنه لايزال يعتقد فى أن مارأى حقيقة ونهض واقفاً وامسك بزوجته:

ـــ هل انت حامل؟ ..وكم شهراً لك اجيبى ولا تتطلعى الى هكذا باستغراب. اننى لازلت فى كامل عقلى .. لا .. لا تبتلعى اقراص ـــ الاسبرين ـــ لقد عدلت .. عن رأيى .. اريد ان يعيش. أريده أن يرى النور.. لقد كذبت عليك لم تصنع الاقراص التى لا تضر الحامل بعد، لا .. لالم تصنع بعد.

ـــ اننى مازلت حامل يامحمود وفى الشهر الثالث .. ولم أتناول من أقراص الاسبرين التى احضرتها البارحة لقد ظننت انك احضرته لك لانك تشكو الصداع منذ أيام..

ـــ لا .. لايافاطمة لا تبتلعى ولاقرصاً واحداً لان ذلك سيقتله ومتى مات فستموت زكية وسيلحقها شاكر و يبقى حامد اعمى مشوها..لقد رأيت ذلك..رأيته بعينى..انه كان درسا..درسا أرانى عاقبة ماانتويت من عمل..وتنهد محمود بارتياح ورفع رأسه الى السماء وقال..حمداً لك يارب حقاً ان رحمتك سبقت عذابك وانها وسعت كل شيء .. غفرانك اللهم.

مجلة «صوت البحرين» السنة الثانية ـــ العدد ٥/ ١٩٥١

شيء عن تقاطع الأزمنة

محمد بنيس

❀ لم يكن للشعر أن يتحقق كفاعلية تاريخية، اجتماعية، واستقصاء للوجود والموجودات، خارج المواجهة. ونحن الآن نعيش تعدد الأزمنة : الزمن الاسرائيلي ــ الامر يكي، وزمن الاستبداد العربي، وهما معا يتقاطعان مع زمن أسئلة التحرر، هنا أو هناك، والشعر يعلن عن هذا التقاطع، فيما يحاصر نفسه.

لقاؤنا اليوم لايتم في فراغ. من داخل هذه الأزمنة يتم. أنه تجميع اللحظات وأسئلتها، لاافتعال المواقع أو القضايا. حين نجتمع حول الشعر ولأجله، فهذا معناه بدءاً اننا نحاول أن نستحضر المشاغل الرئيسية للأطراف الثلاثة اللازمة لكل ابداع وهم : النص، ومنتجه وقارئه ــ معيد انتاجه، ضمن هذه الشبكة المعقدة من العلائق الخفية والعلنية مع الواقع والتراث، والكون، ترسيخاً لا بعد نقط التقاطع، لامهادنة ولااستسلام.

و بهذا المعنى يصبح الشعر ممارسة آثمة في زمن الهيمنة وزمن الهزيمة.

و بهذا المعنى وحده نكون قريبين من بيروت مهما ابتعدنا جغرافياً عنها، ونكون أيضاً فلسطينيين جميعاً. ونندمج بالتالي، بايقاع المقاومة.

لقد انشغل الشعر العربي الحديث، في المشرق والمغرب معا، بمسألة التحديث والحداثة وهو في هذا الانشغال مؤتلف أشد الائتلاف مع مشاريع الحداثة العربية، سياسياً، واجتماعياً، واقتصادياً، وثقافياً، ورغم شفافية الائتلاف التى لا تضيع سماتها يظل الشعر محتفظاً بخصائصه وأسراره.

يتأرجح مصطلح الحداثة الشعرية في العالم العربي بين الوضوح والغموض، فهو مرة يعني حركة الشعر العربي منذ البارودي وشوقي وهو مرة أخرى يتأسس مع التحولات النوعية التى عرفها الشعر العربي منذ الخمسينات، وهو مرة ثالثة مجرد مشروع واحتمال، ولكل من هذه المعاني مبرراته النظرية والتحليلية، على أنها جميعها لا تنفلت من طرح يتجاوب مع رؤيات واختيارات قابلة لكل مساءلَة ومراجعة.

ان الحداثة كمشروع تاريخي طرحته النخبة العربية عامة، لتحويل العالم العربي من مسار الاستعباد والقهر والتبعية الى الدخول في الرهان الحضاري، أصبحت الآن موضع محاكمة واتهام ومساءلة في مختلف أنماط الممارسة الثقافية والسياسية والايديولوجية المتقدمة في العالم العربي، بعد تراكم الانهزامات، وتجذر التبعية، وتحكم الاخضاع الممنهج لطاقات الشعوب في التحرر والابداع والمواجهة. فهل نرتبط ، نحن أيضاً، في طموحنا وأسئلتنا، بالغامض من مفهوم الحداثة الذي يؤول في نهاية التحليل، وسياق وضعنا المعرفي الاجتماعي، التاريخي، الى مقدس كئيب؟

اذا كان الاوروبيون لم يعودوا يعرفون لماذا يصلح الادب، وكان مجتمع الاستهلاك قد أصبح قادراً على تسييج الاختيارات والرغبات والطموحات، فان الأدب ما يزال له معناه الواضح في العالم الثالث عموماً، وفيه العالم العربي. اذ الادب في شرائطنا الموضوعية قابل لأن يكون فعلا محولا ومؤسساً، ولم يختزل الانسان العربي بعد الى هذه الكتلة الهامدة التى لا قرار لها، أي أن الادب قادر أن يكون مقاوماً ومواجهاً.

ومن هنا، من هنا فقط ، يمكن أن نتعامل مع الحداثة في الشعر العربي، لان الباعث عليها والمرسخ لها هو مدى ارتباطها بتغيير المجتمع من أوضاع الاستغلال والالغاء الى حالة من الاطمئنان والابداع، حيث يكون الوطن بيتاً نأوي اليه، لاسجناً نقذف فيه.

لذلك تنشأ الحداثة أساساً من السؤال، لا من التسليم أو الاستسلام، سؤال الجسد واللغة والواقع انه سؤال يورط القناعة، و يدمر البعد الواحد، وهو في الوقت نفسه يؤسس لمعرفة أخرى مغايرة. وتكامل مجالات السؤال هو ما يعطي للتحرر طابعه الثوري، فتغيير المجتمع دون تغيير اللغة، أو تغيير اللغة دون تغيير المجتمع، أو تغييرهما معا دون تغيير الجسد، هذا التغيير الجزئي، القطاعي، يتحول الى ثورة مضادة لها امكانية الغاء شعلة الاختيارات التى كانت منطلق الفعل. و بهذا المقياس يمكن الرؤية الى حالتنا، داخل الشعر وخارجه.

ان الحداثة ذات بعد معرفي، وهي الى جانب ذلك ذات أبعاد اجتماعية وسياسية والبعد المعرفي للحداثة معناه الخروج من الارضية المعرفية التقليدية، المعتمدة أساساً على الرؤية اللاهوتية، الى أرضية معرفية مغايرة، تعتمد المحسوس، والمتعدد، والممكن، أي أنها تعتمد التحول، والغاء الواحد الاسمى والحرية.

ولأنها كذلك، فان الحداثة تشترط تبدل الحساسية الشعرية، من خلال الرؤية للوجود والموجودات، والعلائق بينها، ولم يكن غريباً في هذه الحال أن يتخلى الشعر الحديث عن المعايير التقليدية للنحو والبلاغة والعروض، و يتوجه نحو مغامرة تأسيس لغة مضادة. تفاجىء أو تصدم، ولكنها لا تصالح ولا تتواطأ، لغة تدمر معيار الذاكرة وترحل في خلجان الجسد، وممنوع التاريخ والمجتمع، ومن ثم لا يكون التحول الشعري برانياً عابراً، أساسه الاسلوب، بل هو مواجهة الكتابة وأسئلتها فيما هو مواجهة لمعنى الحياة والموت معا.

هكذا تكف الكتابة، في الحداثة الشعرية، عن أن تكون الهاماً، هبة ربانية أو شيطانية. وتأخذ دلالتها في مفهوم الممارسة الشعرية كجهد ونسكية وامتاع، كفعل جسدي يسمح للمكبوت أن يتهيأ و يعود، يتفجر في النص و بالنص.

وتلغي الحداثة الشعرية سلطة الحقيقة، لتعوضها بارادة المعرفة والتغيير، لأن الحديث باسم الحقيقة نفي للتعددية، من جهة، واستمرار للاهوت من جهة ثانية، لذلك كان النص الحداثي يسعى نحو المعرفة والتغيير، ولا يدعى قول الحقيقة، على عكس النص التقليدي الذي كان وما يزال يقدم نفسه كراع للحقيقة وناطق بها، يمجد الخطابة لا الكتابة.

تأكيداً أن هذه الكلمة القصيرة لم تستعجل اختزال الاسئلة والقضايا، ولكننا مع ذلك نشير بوضوح العبارة والقصد الى أن الحداثة الاوربية ليست نموذج العالم العربي، لأن حداثتنا مشروطة باستيعاب المغايرة : لغة وجسداً وواقعاً، فالآثار المحفورة على جسدنا لايمكن استنطاقها انطلاقاً من وهم التقنية وحدها، ومشروطة أيضاً باستيعاب الفروقات بين المشرق والمغرب، فقد آن الاوان لنعرف أن بالشرق مغارب عديدة، كما أن بالمغرب مشارق عديدة، فارادة المعرفة والتغيير تفرض اعادة النظر في بعض المسلمات التى ما تزال مترسخة في وعينا ولا وعينا، ولا نريد لمستقبلنا أن يكون على شاكلة الماضي، وتلعب الطليعة الشعرية ان مشرقاً أو مغرباً، دور تعميق الحوار، واقتحام الفضاءات المشتركة. ولقاؤنا اليوم صيغة أخرى للقاء المشرق بالمغرب، وهو من الصيغ العديدة الممكنة لا الوحيدة.

نشير لضرورة اعتبار الفرق، لأننا نرى الى شعر الحداثة كهامش استطاع في مجمله أن يحول الوعي والحساسية، وهو بحاجة للمزيد من نقد أدواته وتصوراته، وهنا نحب أن ننبه لخطورة النزعة العدمية التى تكاد تجرف بالعديد من الكتاب والكتابات بخصوص الغاء كل المنجزات بعد الاجتياح الاسرائيلي للبنان، فالهزيمة السياسية والعسكرية لا تعني بالضرورة تعميم هذه الهزيمة على المجالات الاخرى، ان للحداثة الشعرية أسئلتها، ولكن ليس لها افلاسها وحده، كما هو الحال في المجالات الاخرى من الحداثة العربية.

نطرح الحداثة الشعرية لأنها الممكن والمحتمل، فهي برؤيتها المغايرة تسمح للفعل المصارع أن ينبثق و يقتحم في زمن الاحتلال والهزيمة، تسمح للأمل أن يكون حاضراً، كبعد من ابعاد المأساة، فنحن للأمل نكتب وللأمل نسير.

المغرب

الشعر.. والتنظير للشعر

عز الدين المناصرة

أولا : إنني من القائلين بأنّ النص هو الحكم الأول والأخير، مرجع الناقد، شهادة الشاعر. وهو الشيء الذي يتفاعل معه القارىء أو لايتفاعل. انه وثيقة المستقبل والحاضر. لكن المستقبل سيكون أكثر موضوعية. ومقولة المستقبل لدى الشعراء تأتي من باب الدفاع عن النفس في مواجهة الجمهور وتأتي لتصنع «جنّة نقدية موعودة» غير موثوقة حتى في المستقبل. صحيح أننا في القرن العشرين، أعدنا قراءة «أبي نواس» و«النفّري» و«المتنبي»، وأنصفناهم، لكنهم — أيضا في عصرهم — حصلوا على الاعتراف، اكتشافنا لهم أوصلنا الى الموازنة بينهم وبين غيرهم ممن حصلوا في عصرهم على الاعتراف دون أن يستحقوه. وصحيح أنه في المستقبل سيعاد النظر في شعرنا بطريقة حيادية أو غير حيادية وفقاً لما يتطلبه هؤلاء من شعرنا.

ثانيــاً : إن النقاد المعاصرين ينطلقون أولاً من ثقافات وخلفيات متعددة تحكم رؤيتهم للنص، لكن الشعراء حين ينقدون الشعر ينطلقون أولاً وأخيراً من نصوصهم باعتبارها الخلفية والمثال، فالشاعر في نقده يبرر شعره وأحيانا يكون هذا التبرير لتجميل النص ورتق عيوبه، وأحيانا للايهام بالتوازن بين إبداع الشاعر وثقافته. أحيانا نجد شاعراً كبيرا لايجيد التنظير ونجد شاعراً ضعيفا يجيد التنظير. وأحيانا نجد توازنا لدى شاعر جيد بين التنظير والابداع.

ومع إيماني بأن النص هو المرجع الأول والأخير، فانني أؤمن أيضا بضرورة التنظير للشعر، وخصوصا من قبل الشعراء، لأن تنظير الشاعر محاولة لتفسير نصّه وشرح وجهة نظره، ولأنه مطلوب من الشاعر أن يجتهد في تفسير نصوص زملائه وشعراء عصره، واعتقد أن ثمة خللاً ابداعيا لدى «الشاعر الكبير» الذي لايقدر على التنظير. لاأعني هنا التفرغ النقدي، بل أعني الاشارات النقدية النابعة من الخبرة الشعرية، ولا أعني الاستعراض، بل أعني الاحتياج الفعلي للقول النقدي.

والنقطة الثانية أو السؤال الثاني هو مايتعلق بالمصطلح النقدي العربي فان طغيان نمطين من النقاد يجعلان الابداع يدور حول نقطة واحدة مع بعض التنويعات. نمط النقد الانطباعي الصحفي الذي يضع مقولات من خارج النص ويشرح النص شرحاً نثريا، حتى انه لم يعد يندرج في اطار النقد

التفسيري. لقد ساهم هذا النقد في الخلط بين المفاهيم والمصطلحات، فلم يعد هناك وضوح في فهم مصطلحات مثل: «الغنائية» ــ «الملحمية» ــ «التقريرية» ــ «الحداثة» ــ «الواقعية» ــ «الرومانتيكية» فالحداثة مثلاً التى هي الموقف والرؤيا الشاملة للحاضر والماضي والمستقبل، أصبحت هذه الحداثة تعني في النقد الانطباعي نوعاً من تكنولوجيا الشكل، أي ترتبط بالمدنية التي هي جزء من الحضارة، وهي قابله للزوال والتغير من نمط إلى آخر أكثر رُقياً، وبتبسيط أكثر الحداثة ــ لدى النقد الصحفي ــ هي أن تبني «باراً أندلسيا في صحراء من الكثبان والرمال والجمال».

وهذا النقد الانطباعي هو الأكثر ارتباطا بالسلطة والاعلام والمقولات النقدية الشاذة والسائده، لأنه ينطلق من نظام فكري موجود، لايرغب في خلخلته، بل يرغب في عكسه كما هو. وهذا النقد أيضا يرتبط بمفهوم الانعكاس البسيط في عملية الابداع، دون التوغل في عملية الانعكاس المعقدة، وقد نجد هذا النقد في مجلات أدبية متخصصة، تؤمن بهذا النوع من النقد.

أما النوع الثاني فهو النقد الانشائي الذي يطمح فيه الناقد المتخصص أن يصبح مبدعاً موازيا للنص الابداعي، وهو نوع من التهويمات النقدية على هامش النص، اكتسبت ــ في الممارسة العربية ــ لغة انشاء جديدة لاأعرف مدى جدوى هذا النقد سواء للشاعر أو للقارىء.

وجاء نوع ثالث يركز على نقد بنية النص «اللغوية»، وهذا النقد يحمل مقتله، لأنه يتعامل مع النص كلغة فقط، أي ان اللغة تصبح هدفا بحد ذاته، ويجعلنا نكتب عشرات الصفحات من النقد لنصوص رديئة، لأن أي نص سواء كان جيداً أم رديئا له بنيان لغوي، لكن فائدة هذا المنهج النقدي أنه يوصلنا إلى نتائج نقدية علمية. هذه النتائج تتناول جانبا واحداً من النص وهو اللغة. لماذا لانعترف أنه منذ أرسطو حتى الآن وأسئلة النقد للشعر تروى بوجوه مختلفة وأسماء متعددة، لكنها في الحقيقة هي هي. ولماذا لايقال إن «النقد الانطباعي» أو «الانشائي الابداعي» أو «البنيوي» جميعها أحادية النظرة، إنني بطبيعة الحال آخذ في الحساب تبريرات كل هذه المناهج، ولكن هذه التبريرات أحادية أيضا أو ثنائية بمعنى أنها تضطر أحيانا للتنويع على قضيتين متضادتين، على اعتبار أن هذا نوعاً من الحل. لماذ لانطرح «المنهج الشامل» بديلا لكل ذلك، أي نستفيد من كافة إمكانات النص اللغويه والسيكولوجيه والأيديولوجية، بل واحتمال الاسقاط الخارجي (المناسبه، الزمن) أو عدم صحته.

لماذا التجزيء في معرفة النص؟؟. لو قلنا مثلاً: أن نموذج الحداثة هو في شعر «الشعراء اللبنانيين الشباب» أو ماهو سائد في الصحافة اللبنانية، لو وصلنا الى نتيجة تخرج شعراء أرسوا دعائم حركة الشعر الحديث ــ تخرجهم من مفهوم الحداثة: نزار قباني ــ صلاح عبدالصبور ــ خليل حاوي بدر شاكر السياب ــ وحتى أدونيس أفضل دواوينه مثل: أغاني مهيار الدمشقي ووقت بين الرماد والورد. لمجرد وصول شعر هؤلاء الى قطاعات واسعة من القراء. ولمجرد أنهم كتبوا شعراً يسمونه «سياسياً» أو «ثورياً».

ثم إن نموذج الحداثة السائد على المستويات الابداعي، لايتجاوز في مفهومه التكنولوجي تقليد ترجمات سان جون بيرس ورينيه شار وايف بونفوا.

إن مفهوم الحداثة السائد، يذكرني بالصراع بين مجلة «شعر» ومجلة «الآداب»، حيث كان السؤال مقلوباً، أوَليست الممارسة شرط صحة النظرية؟. ماذا بقي من شعراء مجلة شعر وماذا بقي من شعراء مجلة الآداب. إنه نفس السؤال المقلوب حين كان الصراع بين الشعر الحسي وبين التقليد الكلاسيكي. ثم: هل العزلة هي مقياس نموذجي للشعر الحديث؟ أو لمفهوم الحداثة. لماذا مايزال نزار قباني هو الشاعر الاول في الرواج، هل لأنه شاعر بلاغي جميل فقط أم أن هناك أسباباً أخرى. لماذا لانعترف أن هناك أساليب شعرية مختلفة كاختلاف نزار قباني عن أدونيس واختلاف خليل حاوي عن بدر شاكر السياب. لماذا لانطبق ذلك على شعراء الستينات والسبعينات. ولماذا لانقول انه في نهاية هذا القرن ستكتمل التجربة الشعرية العربية الحديثة، عندئذ سيصبح الشاعر الرائد، رائداً على المستوى التاريخي ولكنه ربما لايكون شاعراً كبيراً، وربما يظهر شاعر كبير بعد سنوات. حتى منتصف الستينات. كان النقد العربي أكثر جدية وصبراً ومثابرة، فقد كانت تظهر قصيدة جيدة فيكتب عنها عشرات الدراسات، في حين تظهر عشرات الدواوين الجادة ولا يكتب عنها الآن شيء سوى الانطباعات الصحفية.

لقد لعب الاعلام، دوراً تخريبيا للروح الشعرية، حتى أن الشاعر نفسه استسلم للمقولات السائدة، كذلك القارىء، وأصبحنا أسرى لهذه الأخطاء الشائعه، وأصبحنا ننتقي منهجاً نقدياً ما، عندما يخدم رؤيتنا ونرفضه حين لايخدمها، ولدى ممارستنا النقدية نطبق هذا المنهج أو ذاك على هذا الشاعر في حين لانطبقه على الشاعر الآخر، بل ونختلق الاعذار ونخاف أن نقول ان هذا «الشاعر الكبير» قد تأثر بقصيدة لشاعر شاب وليس العكس كما يتبادر الى ذهن القارىء السلبي. وأصبح الشعراء ينفون تعلقهم بالقداسة والتقديس وهم أكثر الناس تعلقاً ودفاعاً عنها، إذا ما كانت لصالحهم.

واختلط مفهوم الحرية الذي كان من الأسس التى ارتكز عليها الشعر الحديث في رفضه للشعر السائد آنذاك. سواء في الابداع أي في النصوص الشعرية أم في التنظير للشعر. وأصبح التضاد مع السلطة في الابداع، يوازي التماثل معها فعليا وإن كان يختلف شكليا.

ومع كل ذلك، فالشعر الحديث مازال يتفرع ويخضّر، لكن القصيدة الحديثه وصلت الى حد الاشباع، حيث استنفدت كافة التنويعات حول المركز الأول. أو هي تكررها بأشكال وأسماء جديدة. لكن أمام الشعر العربي الحديث إمكانات لم تُستنفد، إنها استفادة الشعر من الفنون الأخرى ومن الدراما بالتحديد.

ـ فلسطين ـ

قنديل العرافات

أمين صالح

جـــذع امـــرأة

من حلمة الشدي تنسل يمامة تظلل الر ياح بمراوغاتها الرشيقة وتسور مقصورات النهار بابتهالات مترعة بأنين خافت لايسمعه غير الصيادالشره الذي يكمن خلف دغل مرسل نظراته الى أعلى، يرصد ظلا محلقاً (لايبتغي الظل بل يشتهي البدن) و يصيخ لرفيف يصطخب في الرأس.
فخاخ تطوق الضفة، تواري ذوائبتها تحت أجمات، متأهبة للانقضاض .. وحين تيأس ترحل، زاحفة، تجاه مكمن آخر في الحقول أو قرب مخزن للقش. واليمامة تحتمي بدهاليز السماء وتركض من درب الى درب، وآن تحدق الى أسفل ترى مجزرة، فتستل من جناحها أقحوانة وترميها.

إنها الارض تذرف مجزرة لأنفاسها رائحة طين مطعون بالدم. لماذا ساحات الفقراء لا تتز ين سوى بجثث أبنائها؟. وحدها يغتالها النصل بغتة. عند العتبة نوتي مشروخ الرأس بمجداف بخار يتصاعد مشخناً بالعو يل و يوشك أن يعتصم بغيمة لكنها تفر مذعورة اذ للبخار هيئة عنكبوت هائل آو هو تابوت ورثته الخرائب من الخرائب، وتتعرف اليمامة على ذلك السائس المز يل الذي كانت تلتقط من راحته القش، انه الآن مشنوق بحدوة .. ياللبائس، كان رحيماً كالرغيف، وها هو يتدلى مهجوراً حتى من رفيق يرشق موته بالصلوات والهذيان. بعيداً يتناثر الأطفال أكواماً فرائس الطعنات الاولى في اقتحام الأ ول، والاقحوانة سترت عري المرأة المسنة بعد انحسار الثوب عن الركبة.

اليمامة تفرط في الأسى وتجدل جذور الغيمة جذراً جذراً لتحتشد في ردهاتها فلول المطر. آن للمطر أن يحتل مواقع المجزرة و يطهرها من الدم والجثث وتر بط الأفق بالأفق حتى لايكون هناك الا فضاء لايحد، فيه تتعرى المكائد.

ذلك الصياد الصبور مايزال يتر بص بين الشجيرات، يقنص الفضاء بأحداقه و يدغدغ ماسورة البندقية لئلا تغفو، و يتواثب من ضفة الى ضفة ومن بيت الى بيت ملتمساً حضور اليمامة الشهية، وعندما يستند على حائط رطب يرفع قر بته و يشرب، ثم يتفحص المكان بنظراته المليئة بالقنص.

اليمامة تهبط لتستقر على سقف قرميدي وترنو الى زوجة فلاح تحمل بيدها دلواً فارغاً وفوق رأسها سلة مكتظة بالبيض، خارجة من الحظيرة ومتجهة صوب الدار. في الجانب الآخر يجلس الفلاح فوق مصطبة متكئاً على فأسه ويحدق في التربة مهموماً. يدنو منه شاب بخطى متثاقلة واضعاً يديه في جيبه وحين يجاوره يرفع رأسه نحوه ويحدثه. الفلاح لاينتزع بصره عن التربة كأنه لايسمع. بعد وقت ينهض منتفضاً ويمضي على عجل مؤرجحاً الفأس بيده القوية بينما الشاب يرمقه في إشفاق ثم ينكس رأسه و يثقب الأرض بحذائه. يعود الفلاح ممتطياً بغله و يتوقف بالقرب منه ويخاطبه بحنق للحظة ثم يلكز البغل ليواصل سيره، الشاب يتبعه مهرولاً ويخاطبه محاولاً أن يثنيه عن عزمه ولأن البغل تزداد سرعته فانه يضطر الى الجري وراءهما. تحلق اليمامة لتعرف أي جهة يقصدان. في الحقل جرارة تشوه التربة وتجرف المحاصيل. يترجل الفلاح و يهرع نحو الجرارة ملوحاً بفأسه. السائق يوقف المحرك لكنه لاينزل بل يمكث محتمياً بالآلة. يحتدم الجدل بينهما، وشيئاً فشيئاً يخبو الصراخ مع ابتعاد اليمامة التي تمضي الى جهة أخرى.

الصياد يتثاءب و يتحسس خديه. يعجب لأن الشعيرات صارت تنمو بسرعة في الأ يام الأخيرة، و بالتحديد منذ أن شرع بالمطاردة. يفتح حقيبته الجلدية ويخرج المعجون والفرشاة والمرآة وآلة الحلاقة. البندقية المتكئة على الحائط تخلد للراحة، لوتسنى لها أن تتسلل هاربة لفعلت، فجميع رصاصاتها التى أطلقت طاشت بلا رو ية وهذا السيد الأ رعن لايتقن غير انتقاء المخابىء والتواري خلفها. لكن، في ساعات الغسق، حين يز يح الجسد رداءه الشفيف عن الروح، يتناهى نشيج موجع وتعرف كم هو تعيس هذا الرجل، والى أي مدى مشروخة روحه. أما الآن فيصفر مغتبطاً بينما يلملم حوائجه و ينتصب متطلعاً الى الجهات المتقاطعة أمامه ثم يتناول بندقيته و يبدأ في التواثب من جديد.

اليمامة تسرح في المدى، ترافق قطيعاً من الجواميس المدججة بالأجراس وهي تجر الآبار الى واد غير ذي زرع، وحيناً تهدي ورواراً تائهاً الى عشه. وتنزل في جرن توقظ صبياً وصبية يختطفان حقائبهما ويجر يان صوب المدرسة المجاورة. تتبعها اليمامة وعلى عتبة النافذة تقف وتراقب المدرس الذي يتباهى بسوط ذي شفرات ابتكره البارحة، يستدعي تلميذاً و يجلده بشراسة. يشد آخر من شعره و يلكمه على صدغه وفمه. يوثق قدمي و يدي تلميذ آخر خلف ظهره بحبل و يعلقه في المروحة بعد ذلك يؤرجحه ويجلده.
وعندما ينهكه التأديب يفتح الكتاب و يرجو منهم الهدوء ليبدأ في الشرح. تغادر اليمامة مبتعدة.

الصياد يدلف غابة مترفة بالأشجار والينابيع ويجرح غوطتها بالفخاخ فتعدو الظباء متشحة بالفزع تحيك بأظلافها مركبات تطفو بعيداً عن الدسائس، والصياد يظل ينصب فخاً هنا وفخاً هناك، تتبعه السحالي التى تخرب بابتهاج مايفعله. بعدئذ ينتحي جانباً ويحصي ما أدخره من رصاص، ولكي يراقب بشكل أفضل فانه يتسلق شجرة دردار ويمكث بين الأغصان مختبئاً، آنذاك يخطر له أن يفاجأ اليمامة في دارها فيجمع أشراكه و يصعد درجات الهواء ناثراً كمائنه في الفضاء هنا وهناك

وعندما يسمع عواء خافتاً ينزل بهمة و يقفز على الأعشاب ثم يركض نحو مصدر الصوت ليرى ثعلباً يرتجف في احتضاره بينما الفخ يهرس رقبته ويخنق عواءه حتى يخمد. ينحني الصياد ويخلصه ثم يرفعه من ذيله و يطوحه بعيداً.

يمامة تمرغ منقارها في أمواج الهواء وتهب زغبها لأ رجوحة في منتزه.

يد شاب تحتضن يد شابة، يفرك جبينه في كفها كأنه يوسم جسده بجسدها. يسيران محتو يين الأعمدة والا رائك في مقلتيهما. يهمس في أذنها : أحبك. فتغض بصرها في خفر. يبتعدان قليلاً لكنهما يتوقفان فجأة هلعين من موكب محتقن يتقدم نحوهما. يتقهقران متلفتين حواليهما بحثاً عن طوق نجاة، غير أن الجمع يطوقهما في دائرة تضيق وتضيق ولا تسمح سوى باستغاثة ضعيفة يحاصرها هتاف هادر. عند مقعد حجري يجلس فوقه كهل ينثر فتات الخبز أمامه ليغوي البلابل كي تجيء وتتخاطب معه. عبثاً أيها الكهل، لقد نزحت البلابل مع لغات العشاق منذ أن طوت الحدائق جداولها وذهبت من غير رجعة. تمعن في مرآة ذاكرتك لتبصر صور أحبائك الذين غادروك دون أن يتركوا عنواناً.

المطاردة تنهك الخصمين. يعرفان أنهما لابد أن يلتقيا كي يحسما الامر. هكذا قررت اليمامة أن تواجه عدوها، هكذا قرر الصياد أن يضع حداً للاستنزاف. والتقيا دونما مباغتة أو مكر.

اليمامة تنقر الماء ربما هي القطرات الاخيرة، ثم تستدير لتتفرس في الصياد مترقبة في هدوء. الصياد يحشو بندقيته برصاصة لن تطيش هذه المرة ينظر برهة قبل أن يصوب البندقية. الفوهة مسددة نحو القلب مباشرة و يكفي أن يضغط على الزناد لينتهي كل شيء. المسألة سهلة جداً وقد فعلها أكثر من مرة. لكن مابا له في هذه المرة يتردد وأصابعه ترتعش؟ لو أنها تغمض عينيها، لو أنها تستدير. واليمامة لا ترضخ لتوسلا ته بل تمعن في إر باكه بنظراتها الحادة الجسورة. أخيراً يخفض بندقيته و يستدير ببطء عائداً الى المدينة. لقد لمحت اليمامة في عينيه حزناً طاغياً.

٩ / ٧ / ٨٣

مجرد محاولة لقول شيء بالمناسبة

خلف أحمد خلف

المشهد الاول :

خارطة الخليج مجسمة .. الكاميرا تزحف كما لو تطارد شيئاً ناحية الشمال .. تصعد بتوجس حتى تصطدم بحقل نوروز، يبدو كالجرح الغائر، ينزف سائله الاسود، يبدأ السائل بتثاقل وبطء يملأ شبه البحيرة التي يشكلها الخليج، يغطيها تماما .. ثم يمضي ليكتسح المناطق جنوبا، عابرا مضيق هرمز الى باب خليج عمان .. كل ذلك يتم بصمت. صمت ثقيل قاتل.

المشهد الثاني :

(كاتب السينار يو يجلس الى مكتب متواضع، يخلع نظارته بأمر من المخرج، حتى لا تعكس الاضاءة.)

الكـــاتب : أصدقائي .. هذا ليس سينار يو بالمعنى المتعارف عليه، هذه محاولة، مجرد محاولة لقول شيء بالمناسبة، لم يكن بالامكان كتابة قصة، فالقصة في مفهومي لابد أن تخلق جوها بأدواتها، بذاتها وفي ظل هذا الزيت (يشير الى المجسم السابق) لايمكن لأي قصة الا أن تكون اتكاءة على مثل هذا الحدث.

صوت المخرج : يكفي، سنعود اليك مرة أخرى.

الكـــاتب : مهلا .. لم انه كلامي ..

صوت المخرج : اذن اسرع ..

الكـــاتب : كما تلاحظون، لانني قليل الدراية بفن كتابة السنار يو، فأنا مضطر لقبول مقاطعات المخرج لى على أية حال، السينار يو بما يمتاز به، من تقطيع وانتقاء،

وتوليف لم يعد اسلوب كاتب التلفزيون والسينما فقط، صار اسلوب المتلقي أيضاً، به يضمن الاستغناء عن هضم الحشو والبلاغيات الساكنة، و يستمتع بالمشاهد الدرامية والحركة المتلاحقة.

صوت المخرج : اسرع ..

الكـاتب : (يسرع في حديثه) بل السينار يو لم يعد شكلا فنياً وحسب، بل صار اسلوباً في النظر الى الامور، تخيلها، التنبؤ بها، ابتداء من الحب وانتهاء بالحرب.

صوت المخرج : (في ضيق) اسرع ..

الكـاتب : (في بطء) انها مجرد محاولة لقول شيء المناسبة.

المشهد الثالث :

طابور طويل من الرجال والنساء والاطفال، طابور طويل جداً حد الافق، بيد كل واحد منهم زجاجة مياه معدنية، الزجاجة التى بيد الاطفال تكون من الحجم الصغير، تبدو عليهم امارات الاعياء من الوقوف الطويل، تظللهم غيمة سوداء، وجو حار خانق، ورطوبة ترشح على أجسادهم، رطوبة لاقبل لهم بها، ذات رائحة لاتخطأ، لا أحد منهم ينبس بكلمة، حتى الاطفال، بين فترة وأخرى يختلس أحدهم من زجاجته قطرات، بضع قطرات يبلل ر يقه بها، ويحاذر أن يلحظه رجال الشرطة. رجال الشرطة يلبسون خوذ، أو كمامات ويحملون على ظهورهم خزانات الاوكسجين، ويمسكون بهراواتهم يهددون بها الواقفين.

تتساقط رذاذات من المطر، يهمهم الطابور، تدب به الحياة .. ترتفع الوجوه وتنفتح الافواه، ثم ترتعد باصقة ماتلقفته .. غير مصدقة .. قطرات ز يت من السماء!

المشهد الرابع :

المذيع التلفزيوني : بصفتكم أحد المتفاوضين، هل لكم أن تطلعوا السادة المشاهدين على آخر عرض ناقشتموه في اللجنة الخليجية المشتركة؟

المسـؤول : آخر عرض تلقيناه من فرنسا، وهو في الحقيقة عرض مشجع للغاية، اذ في مقابل حصولهم على مخزون بشر (٠٠٠٠٠) و بشر (٠٠٠٠٠) مستعدون لاستقبال أر بعمائة ألف خليجي للحياة في منطقة فرساي، وهي منطقة قد زرتها أكثر من خمس مرات، وأعجبت بها جداً فمناظرها خلابة ورائعة.

المذيع التلفزيوني : (محاولا اعادة المسؤول الى الموضوع الاصلي) ماهي مزايا هذا العرض عن غيره من العروض؟

المســـؤول : مزايا هذا العرض، انه أرخص من العروض السابقة، حيث تتبلغ حياة الخليجي الواحد هناك أربعمائة ألف برميل في حين انه في العروض الاخرى كان سيكلفنا خمسمائة ألف برميل. بالاضافة الى تسهيلات جديدة أخرى.

المذيـــع : هل لنا أن نعرف بعضها؟

المســـؤول : رغم أن الموضوع لازال قيد المناقشة والتشاور بين الاشقاء. الا انني أستطيع القول بأن من ضمن التسهيلات الجيدة في هذا العرض، اقامة محطة تليفزيون ناطقة باللغة العربية مع بث البرامج وعلى الخصوص المسلسلات العربية يومياً وفي نفس الساعة التى تعود عليها مواطنونا الكرام!

المشهد الخامس :

نتوء كالجبل، له قمة سوداء، رويداً رويداً تبتعد الكاميرا ليبرز الى جانبه أكثر من نتوء، تبتعد الكاميرا أكثر، تصغر النتوءات ولكنها تنتشر على مساحة أكبر، المساحة هي صفحة خد فتاة في السابعة عشرة من عمرها، واقفة في الطابور الطويل جداً.

المشهد السادس :

شخص يلبس بالطول لم يعد أبيض، تتدلى من رقبته سماعة الأطباء، يخلع نظارته بناء على أوامر المخرج و يواجه الكاميرا :

الطبيب : هذه البثور التى رأيتموها على خد الفتاة، هي نتيجة تفاعل الأتربة والغبار مع الغاز المتولد نتيجة الحرارة عن الزيت الذي غطى البحر.

صوت المذيع: ماهي مخاطر هذه البثور؟

الطبيب : في الحقيقة، لارأي قاطع حتى الآن، أنت تعلم انها حالة تواجه لأول مرة، ولم يتسن لنا، في أوضاعنا هذه، اجراء تجارب توصلنا الى نتائج قاطعة بشأنها، ولكن ما ننصح به في الوقت الحاضر هو تحاشى البثور، رغم صعوبة مثل هذا التحاشى في الواقع .. واستعمال المرهم، والذي نرجو أن يتم الاقتصاد في استخدامه، كاقتصادنا في مياه الشرب، فالكمية محدودة، والتوزيع يتم وفق قواعد صارمة لضرورات لاتخفى على أحد!

المشهد السابع :

الكاميرا في حركة سريعة كما لو كانت ستشق سطح الزيت .. الزيت يغطي الشاطىء، تتوقف الكاميرا قريبة جداً من السطح لتبرز سماكته، تخثره، تقذف حصاة، لكنها لا تغوص بسرعة، وانما تنزل ببطء، ولا تنداح لها دوائر، وانما يظل السطح ساكناً.
تصعد الكاميرا، تبدو على البعد بواخر عديدة عاجزة عن الحركة، وليس هناك ثمة طير نورس.

وحتى الافق المظلم تحت ثقل الغيمة التى لاتحركها ر يح، يتمدد هذا السطح الاسود الساكن، ثقيلا راكداً، من بعد، تتصاعد غازات ملونة، ولا يبدو هنا أو هناك ثمة شيء يتحرك، سكون وصمت وهدوء لاينتظر عاصفة.
(يمكن مزج صور من البحر في أحسن حالا ته وصحوه يتصارع مع السواد القادم، حتى يسيطر الاخير و يسود)

المشهد الثامن :

عودة الى الطابور الطو يل جداً، حركة الكاميرا تمر بسرعة به، وجوه مملؤة بالبثور السوداء، متداعية بأعياء ولكن باستسلام غر يب كالمنومة، تستمر الكاميرا لنصف دقيقة في سرعتها، ثم تخففها حتى تتوقف عند وجه شاب وسيم لم يسلم من البثور، لكنه بجسمه الر ياضي يبدو أكثر تحملا من الآخر ين، وزجاجته لم تتجاوز مياهها النصف الا بقليل عكس الآخر ين، الذين لم تتبق في زجاجاتها الا قطرات معدودة، تقترب منه الكاميرا أكثر، يلتفت اليها، يتطلع بدون اهتمام لا تعبير على وجهه.

صوت من خارج الكادر : كيف حصلت على مكانك في هذا الطابور الطو يل؟

الشـــاب : انا اسكن قر يباً من المطار، اضطررت أن أسير على قدمي خمسة عشر كيلومتراً حتى حصلت على هذا المكان.

الصـــوت : هذا يعني انك ستعود تمشي المسافة مرة أخرى عائداً؟

الشـــاب : و ببطء كما تلاحظ، فكل ر بع ساعة نتحرك خطوة.

الصـــوت : لماذا تصطفون في هذا الطابور؟

الشـــاب : (يبدو على وجهه الاستغراب لأ ول مرة، يتطلع الى حامل الكاميرا، يبدو أن الآخر يشجعه على الحديث) لاأصدق انك لا تدري، من أي جحر خارج أنت؟

الصـــوت : (يحثه) هيا .. أخبر المشاهدين، انهم لايدرون.

الشـــاب : (يتطلع الشاب في الكاميرا، تختلج شفتاه قليلا تعاوده لامبالا ته) نحن ذاهبون الى الخارج ستحملنا الطائرات الى احدى الدول الاورو بية سنستوطن هناك بعد هذا الذي حدث.

الصوت : ماذا تحمل؟ لا أراك تحمل متاعا أو شيئاً.

الشـاب : (يرفع زجاجة المياه المعدنية وجواز سفره) ماعدا هذين لايحق لك حمل شيء .. لعلمك سوف نشحن حتى في الاماكن المخصصة للامتعة، هكذا قالوا لنا .

الصوت : ماذا كنت تعمل؟ ماهي اهتماماتك قبل أن يحدث ماحدث؟

الشـاب : (تغرورق عيناه) أنا .. كنت موظفا في أحد البنوك الاوفشور، اتقاضى راتبا كبيرا، كنت لاعب كرة مشهورا أيضا، لي علاقات عديدة، بجوازي هذا تم تسجيل آلاف

الآلاف من الاسهم (يتنهد بحسرة) كانت الدنيا مقبلة علي .. الفتيات تملأ مفكرتي أرقام تليفوناتهن وفي سيارتي قضيت ساعات لا تنسى (يتنهد) كانت الدنيا مقبلة علي.
(يمكن عرض لقطات سريعة أو باسلوب اللقطات الثابتة المتتالية للشاب في أوضاعه وحياته السابقة).

المشهد التاسع :

منخفض من الارض بين جذوع نخيل، يبدأ الزيت في التسرب، مغطيا الاعشاب الطفيلية، حتى لايبقى منها شيئاً ترتفع الكاميرا الى رؤوس النخيل فاذا هي محروقة منذ زمن، بلا سعفات.

المشهد العاشر:

خبير من اللجنة المنحلة لحماية البيئة البحرية. ترمش عيناه باستمرار بشكل لا ارادي، يفشل المخرج في جعله يتحدث مواجها للكاميرا، فيصوره وهو يتحدث على جنب.

الخبيـــر : في الحقيقة، لازلت حتى هذه الساعة غير متأكد من سُمك طبقة الزيت التي تغطي الخليج كله الآن، فبعض التقارير تقول انه قدم وأخرى تقول بأنه قدمان، وتقرير آخر يقول انه أكثر من متر.

الصوت : وما الفارق بين هذا وذاك؟

الخبيـــر : (كمن يتلذذ للسؤال بهزات رأسه) الفارق كبير، فبحجم السُمك تكون الخطورة، اذا كان قدما مثلا فالامل كبير في أن يتبخر جزء كبير منه ثم يسهل امتصاص المتبقي بوسائلنا .. كما ان هذا السُمك لا يشكل خطرا على الكائنات البحرية اذا تم امتصاصه بسرعة.

الصوت : واذا كان سُمكه مترا أو أكثر ..

الخبيـــر : عندها لا تنفع كل المحاولات .. مثل هذا السمك يعني امتناع الاوكسجين عن الكائنات البحرية و..

الصوت : ماذا عن الكائنات غير البحرية .. ماذا عن الناس؟

الخبيـــر : (في حرج شديد) في الحقيقة أنا لست خبيرا الا في الكائنات البحرية، آسف.

المشهد الحادي عشر :

الكاتب في نفس موضعه في المشهد الثاني.

الكاتـــب : عفوا لتدخلي، انها فرصة لأن أقول شيئاً، ورغم ان ذلك يعتبر خروجا على قواعد السينار يو، فانني وبحكم اهتماماتي لا أملك الا أن أتدخل هنا وأبدي ملاحظة، هي في الواقع ليست ملاحظة، هي صورة أرجو أن يستطيع المخرج تحقيقها.

صوت المخرج : اسـرع.

الكاتـب : (لا يهتم و يواصل كما بدأ) الصورة أن يتم التوليف بين ماقاله خبير حماية البيئة البحرية بخصوص سُمك طبقة الزيت، وبين سُمك «طبقة» الاستهلاك ومظاهر الرخاء الفارغة التي غطت على الاحاسيس، بلدت المشاعر، فما عادوا يهتمون بما يحدث للآخرين، زادت البلادة فلم يعودوا يهتمون بما سيحدث لهم غدا، صاروا كقطيع من النمل خدره السكر الكثير.

صوت المخرج : يا أستاذ، هذا سينار يو لا يحتمل صورك هذه وتشبيهاتك.

الكاتـب : (مواصلا بعناد) ماحدث قبل طوفان الزيت هذا كثير وكان بامكانهم أن يفعلوا شيئاً للآخرين، لانفسهم، ولكنهم استمرأوا العيش بلا مسئولية.

صوت المخرج : يا أستاذ، لا تعمم، ليس كلهم عاشوا رخاء وسعادة كما تصورهم.

الكاتـب : دعنا نسأل صديقنا عالم الاجتماع الذي يجلس معنا. (الكاميرا تدور في الأرجاء فلا تجد أحدا، تعود الى الكاتب).

الكاتـب : (يتحدث كما لو كان هو عالم الاجتماع) في الحقيقة أن صديقي الكاتب، لم يعن ان الجميع عاش في رخاء وسعادة، ولكن الجميع عاش أمراض الرخاء، بمعنى ان الرخاء قد لايكون شاملا، لكن أمراضه هي التي تسود حتى الطبقات الفقيرة، فالمضاربات بالاسهم مجرد مثال بارز، والامثلة الاخرى كثيرة تبدأ من الاهتمام العفوي باختيار لون طقم الصحون وتنتهي بالتطلع الى لون سيارة مشتهاة ..

المخـرج : يا أستاذ اختصر .. هذا سينار يو.

الكاتـب : (يحاول أن يكبت ضيقه من الحرج) تستطيع أن تستفيد من الارشيف، أعرض مشاهد بدلاً من مقاطعتي، مشهد العامل الهندي الذي يعود الى قريته النائية المحرومة من الكهرباء ولا يصلها ارسال المحطات حاملا تلفزيوناً ملوناً، مشهد صفوف من الازواج الذين يجلسون عند عتبات البيوت في سيرلانكا، يحتسون الخمرة صباح مساء، ينتظرون حوالات النقود من زوجاتهم العاملات في الخليج، والاطفال بلا أمهات،مشهد الاراضي الزراعية التي يهجرها الفلاحون في مصر وسوريا وغيرها و يلهثون وراء السراب في المياه الدافئة.

المخـرج : يا أستاذ .. يا أستاذ ..

الكاتـب : ان مجتمعا كمجتمع الخليج لم يشهد له العالم مثيلا في يوم مضى، ولن ..

المخـرج : (صارخاً) ستوب ..

المشهد الثاني عشر:

جولة سريعة بالكاميرا في شوارع البنوك والمحلات التجارية الكبرى، السيارات معطلة بشكل فوضوي، بعضها توقف عند تقاطع طرق، البعض الآخر صعد الى الرصيف.

الكاميرا تدخل سوبرماركت، مجموعة من العمال الآسيويين تفتش بين المحتويات عن زجاجة مياه معدنية، تبعثر العلب، تقذف بها الى مختلف الجهات حنقا، تكسر زجاج الواجهات الكبيرة.

وجه عامل منهم، قريب جدا من الكاميرا، غاضب جدا، يصرخ يبدأ يلاحق حامل الكاميرا، ويركل كل مايعترضه.

المشهد الثالث عشر:

مسؤول يواجه الكاميرا، بعد أن ينزع عنه كمامته ويشير للمخرج، أمامك ثلاث دقائق فقط.

المسؤول يبدو كمن يستمع الى سؤال لايسمعه غيره.

المسؤول : جوابي على سؤالك بكل بساطة، ان كل دولة مسؤولة بالدرجة الاولى عن رعاياها، ان الذين وفدوا الى البلاد للارتزاق تتحمل مسؤولية رعاياتهم في مثل هذه الاوضاع دولهم، ذلك أمر بديهي، ونحن كما أخبرتك نعطي الأولوية لأبناء الوطن، والموقف كما تلاحظ صعب للغاية، فما من وسيلة غير الطائرات عندنا، البحر لم يعد صالحا للملاحة، ولو تحلى الوافدون الأجانب بالصبر قليلاً لجاء دورهم.

(يتوقف المسؤول لحظة، كمن يستمع الى سؤال لا يسمعه غيره، ثم يواصل بعد ذلك) في الحقيقة، وكما تعرف عن الاوربيين والغربيين بشكل عام هم أكثر الشعوب رعاية من حكوماتهم، لهذا يكونون أول المهاجرين من أي منطقة تتعرض للأخطار، ونحن هنا لم نقرر الهجرة الجماعية الا في اليومين الاخيرين، وذلك بعد أن تأكدت لنا استحالة الحياة، لقد توقفت محطات تحلية المياه وتسرب الزيت الى كل الآبار الارتوازية، ونحن في الحقيقة، نوزع على الجميع، حتى على العمال الآسيويين زجاجات المياه المعدنية، بواقع زجاجة واحدة لكل فرد كل أربع وعشرين ساعة، أنا مقدر صعوبة الموقف، وحرارة الجو، معذرة (يفتح غطاء زجاجته ويرشف رشفة صغيرة) .. أنت ترى كل شيء غدا مشلولاً، لاماء، لاكهرباء، لابترول للسيارات .. لا .. لاشيء سوى الطائرات تحمل الافواج بعد الافواج .. لم يعد هذا الخليج صالحاً الا لاستخراج النفط الخام، معذرة لا أستطيع البقاء هنا أكثر (يضع الكمامة على فمه وأنفه ويدير للكاميرا ظهره خارجاً، على ظهره يحمل خزان أوكسجين أنيق).

المشهد الرابع عشر:

لقطات عامة لشوارع مهجورة، محلات مبعثرة المحتويات سيارات متوقفة في كل مكان، لاشيء يتحرك .. حتى ولا قطة تبحث بين القمامة والبقايا التى تناثرت في الشوارع.

لقطات عامة للبحر الذي تخثر سطحه وأسود حتى الأفق الحالك، لاحركة في أي مكان.

كل اللقطات تبرز آثار الانسان الذي غادر على عجل .. بلا أمل في العودة .. وصمت ثقيل .. وقفر لانهاية له.

المشهد الخامس عشر:

طائرة يتوقف محركها، يفتح الباب، ينزل منها أشخاص يرتدون ثياباً كرواد الفضاء يخطون بضع خطوات، يتلفتون ثم يعودون و يشيرون للطيار، تنفتح مقدمة الطائرة العملاقة تنزل منها سيارات مكيفة عليها شعارات شركات البترول الامر يكية.

المشهد السادس عشر:

الكاتب في نفس موضعه في المشهد الثاني.

الكاتب: ما شاهدتموه ليس هو ما أردت أن أقوله، فرغم انها مجرد محاولة لقول شيء بالمناسبة، الا ان الهاجس الذي في نفسي لازال أفضل بكثير من هذه المحاولة .. فالى جانب أن المخرج لم يفهمني، فانه أيضاً لم يستطع ابراز ماهو وراء هذه المشاهد، توقف عند سطحها، وكان مزجه لتكوين الصور السينمائية مفتعلا .. وتلك هي مشكلة الابداع عندما يكون مشتركاً ..

صوت المخرج: (محتجاً) تكتب سينار يو لأول مرة، وتبدأ في التنظير .. ومتى؟ .. في الوقت الذي تغطي بقعة الزيت أجساد الناس في الخليج.

الكاتب: (مبتسماً بالانتصار) هذا هو الفرق بينى و بينه، أنا أطمح الى عمل فني يتجاوز الاحداث، لايتكىء عليها.

صوت المخرج: (مستطرداً) حتى العنوان، كنت أفضل أن يكون «عندما يبلغ الزيت الزبى» .. ولكن المخرج أصر على العنوان الآخر .. كما انني كنت أتوق كثيراً الى مشهد لرجل بحر عجوز يجلس عند الشاطىء ينظر بحسرة، و يرفض الانضمام الى الطابور الطويل وهجر الوطن، مشهد آخر لفلاح يسند ظهره الى جذع نخلة محروقة و يرفض أن يترك أرضه .. كل ذلك كان مدار نقاش .. وكان المخرج يصر على أن هذا كله يصلح للقصص لا لمشاهد في السينار يو، أقول لكم بصراحة : انني آسف .. آسف جداً لانني اشتركت في هذا العمل ..

صوت المخرج: (غاضباً، مقاطعاً) اللعنة ألف مرة .. ستوب.

الكاتب: (مواصلا حديثه الذي لايسمع الآن، فيما بدا السائل الاسود يملأ الشاشة من أسفل، رو يداً رو يدا ليخفى صورة الكاتب في النهاية).

حين يبتلعني زبد البحر

منيرة الفاضل

كان كل شيء فى هذا النزيف الابدى، العتمة تصطدم بداخلى وأكاد اشعر التراب المتناثر يحفر اخاديد ذاكرتي المتآكلة اقول لنفسى: انتظر، لحظات فقط، وترى كل شيء ينهار من حولك، وسترى الافرازات الدموية المشبعة بالرمال والعرق وستجثم على هذا المكان الرائحة الدبقة لاعشاب البحر السامة، وستظل معلقة في الهواء، ثم ستهوى عليهم كالأعمدة الثقيلة.

ـ حامد ....!

افتح عيني مذعوراً، كان الذهول يشرئب في حلقي، أكاد أشعر بلزوجته تمتد، تحوط لسانى، فاهتف باعياء.

ـ حامد .. ترى اين انت الآن؟!.

خارج الظلال الوهمية التى تلفنى، وتعصر جسدى ببطء، أسمع أصوات الماكينات على مبعدة، تمد اذرعها الآلية، وتقطب ملامحها، تشير اليّ: ماذا تفعل هنا؟!.

كان المكان خاليا، ولكنى استطيع ان اشعر بانفاس جسدى تطاردنى انى اذهب، درت المكاتب كلها، بعثرت كل منافض السجائر على الارضية الداكنة الزرقة، ولكنى رأيت الاعقاب تتراقص فى سخرية، ثم تنثر رمادها فى أنحاء المكان. يبدو العالم أكثر حقيقية الآن، و يبدو فمى المحفور فى الارض، حيث تنهال فيه القاذورات، مبعثاللغثيان. أشعر بالتعب يقتحم جسدى، يهزنى ثم يرمينى على أقرب مقعد.

العتمة تحبو مثلى، تلازمنى، وأكاد أشعر بالآخرين ورائي، يتحركون في صمت، وانا احاذر ان تصطدم ركبهم الزاحفة بنتف الحصى الحاده، أو حتى ان تمتلأ افواههم بالغبار المترهل الخانق. انها فرصة العمر للآخرين، وبالنسبة اليّ، هي الانسجة اللامرئية المهيبه التى جعلتنا نلعق التراب، ونحفر دون كلل ...

ــ انتبــه ...!

اصرخ، اصحو مبللا بهوس العرق الذى يتقاطر اليّ، وبشعلة تحرق مدى البصر «تمكن عدد من المعتقلين اللبنانيين والفلسطينيين من الفرار من معسكر أنصار، عبرنفق من داخل المعتقل الى خارج السور الذى يحيط به»، كان عنقي يؤلمني، وأنا لا اجرؤ أن أترك المكان، فكأن كل الحلول المغرية في عقلي تتمازج، وتمد اصبعها الناريّ تجاهى: خذ رأسك، وضعه هناك، حيث يقضى الآخرين حاجتهم، ولا تنسى أن تسحب الماء ..!

كانت بى رغبه ان ادمى حلقى صراخاً، لم يكن معى أحد، ولأن الماكينات في الطابق الارضي كانت تتذمر منى، فقد صرخت:

ــ أنا صــحفي ...!

ومرة أخرى رقصت اعقاب السجائر سخرية، ونثرت رمادها فى المكان. كنت اسمع الجدران تنزلق فى رغوة من الجنون المزبد، أحرك قدمى، فلا استطيع، اشعر بفجوة كبيرة تحفر فى دماغى، وترمى بغطاء دامس على عينيّ.

تنساب يديه اليّ، يحلق قريبا منى، ويهمس اليّ:

ــ تعال .. اريك اياها ...

كل الخوف المسكون برائحة الجثث، يمتص جلدى، اتطلع حولى بحذر.

ــ أين ...

ــ هنا انظر، انها طريقى السرى، تمتد من البيت حتى تلك الاحراش.

تطلعت الى الحفرة، وشعرت بعجز مريع.

ــ من ســاعدك ؟

ــ ...... !

رفعت رأسى خلسة اليه، كانت عيناه تومضان بهزء مخيف

ــ حامد .. سأذهب الآن ...

ــ لا ، لا تذهب ... !

اتوقف عن التنفس قليلا، وتمتلىء رئتى برائحة جيف نتنه. افتح عينى، فأرى الهواء يتكتل امامى تمتد يد، وتجزّ الكتلة نصفين، اتطلع الى الوجه، واشعر بقلبى يقع فى بئر قاتمه مر يعة.

ــ حامــد ... لماذا ذهبت ؟

تطلع اليّ و اشار الى رأسى.

ــ لقد شاب شعرك ... !

ابتسمت، وحاولت ان ابدو حقيقيا.

ــ لقد سمعت كيف جروك الى هناك ... هل هربت حقيقة؟ الست انت من حفر ذلك النفق، كما فعلت قديما، عندما كنا صغارا ... نلعب!

ــ لم اتوقع ان اجد شعرك بمثل هذا البياض ...

ــ ولكن حامد، أجبني، الست أنت؟ لقد قرأت الخبر اليوم، ولم استطع ان اخرج من هنا ... هل هربت حقيقة؟.

ظل معلقا في الهواء، يتطلع اليّ بأستغراب موحش، احسست بصمته يخنقنى، فصرخت فيه:

ــ لقد اردت ان اساعدك ... ولكننى، خفت الاحراش .. الاحراش.

شعرت فجأة برائحة أعشاب البحر تلفنى، و يتقاطر سائلها الاخضر الرخو على صدرى، اصرخ حولى:

ــ حامــد ، هل تسمعنى؟.

فيأتينى عو يل الماكينات فى الطابق الارضى متذمراً.

٥ / ٨ / ٨٣

الحصار

عبدالقادر عقيل

أخرجت رأسي من السيارة وناديت على ابني الصغير أستحثه على الاسراع في المجيء.
أطلت زوجتي برأسها من نافذة البيت باسمة الثغر وقالت: «سيأتي حالاً».
طبع الصغير قبلة سريعة على خد أمه ثم ودعها بيده وركض نحو السيارة.
كان يوماً مشرقاً، صافياً، مؤاتياً للقيام بجولة في السيارة. كثيراً ما يطالبني ابني الصغير الذي لايتجاوز الخامسة من عمره أن أخرج به للتنزه، ولكثرة مشاغلي فقد أرجأت هذه الفسحة الى يوم عطلة مناسب. زوجتي فضلت المكوث في البيت، فهي تخاف كثيرا من ركوب السيارة، ولكنها أعدت لنا الكثير من الشطائر والحلوى كأنما سنرتاد صحراء بعيدة.
شعرت براحة عميقة وأنا أرى الصغير جذلا، يكاد يرقص من فرط سروره.
قلت له: «سأريك جبلا عظيماً يقع في نهايات المدينة».
قال بغبطة: «وهل سنتسلق هذا الجبل؟».
أومأت له بالايجاب وأخذت ألفق قصصاً كثيرة عن أيام طفولتي وكيف تسلقت الجبل بنفسي، وتهت في بطن الجبل عدة أيام، ثم خرجت سالماً وعدت الى البيت. رأيت الدهشة تغمر وجهه وهو يستمع الى قصصي الملفقة، ولم يهنأ له بال الا بعد أن أجبته على عشرات الاسئلة: عن الاشياء التى رأيتها داخل الجبل، وعن الطريقة التى وصلت بها الى البيت، وأدق التفاصيل الاخرى.
صاح الصغير فرحاً: «هاهو الجبل».
وصلنا الى الطريق المؤدي الى الجبل. انعطفت وسرت مسافة قصيرة، اذ بدورية الشرطة تتجه نحونا، فأوقفت السيارة لأستطلع الأمر.
«ماذا حدث؟».
ترجل أحد أفراد الدورية وتقدم بخطوات واسعة نحونا. ارتبكت قليلا.
قال الشرطي: «ممنوع دخول هذه المنطقة».
تجرأت وسألته عن السبب، فأوضح لي بأن جريمة قتل وقعت بعد ظهر اليوم عند منحدر الجبل، وان رجال الشرطة يقومون بتفتيش المنطقة.

رجعت الى الشارع العام، وأوقفت السيارة شارداً بفكري في الجريمة التى وقعت. من القاتل ومن المقتول؟.
قال الصغير: «أين سنذهب الآن؟».
قلت له وأنا أحرك السيارة في اتجاه أمامي: «سنذهب الى مكان جميل عند شاطىء البحر».
وأقنعته بقصص ملفقة أيضا عن السمكة الكبيرة التى تغني في البحر وتلعب مع الاطفال، وعندما ألقى علي بأسئلته الفضولية لم أستطع أن أجيب عليها لأنني كنت منشغلا بفكري في مسألة كيف يمكن أن يقتل الانسان انساناً آخر؟.
« ــ أين شاطىء البحر؟».
« ــ سندخل الآن عبر بساتين النخيل، ثم نصل الى الشاطىء، كثيراً ما جئت الى هنا وأنا صبي صغير».
ما أن سمع ذلك حتى ألقى عليّ بأسئلته المتلاحقة.
انحرفت عن الشارع العام، ودخلت في شارع فرعي يؤدي حسب علمي الى شاطىء البحر، لكنني أوقفت السيارة حائراً حين رأيت شارعين أحدهما يتجه الى اليمين والآخر الى اليسار. لاأذكر انني رأيت هذين الشارعين من قبل، ترددت في اختيار أحدهما.
قال الصغير: «لنذهب من هنا».
وافقته على عجل، ودخلت في الشارع الذي يتجه الى اليمين. وجدت نفسي في طريق ضيق لايسع الا لعبور سيارة واحدة، وعلى طرفي الشارع نخيل كثيرة، واقفة، ميتة، والارض تبدو لكثرة ماا ستنجدت بالماء متشققة ومتصلبة. كل شيء يوحي بالخراب في هذا المكان. واصلت السير مرتجياً الوصول الى الشاطىء، أو الى طريق آخر أقل وحشة وكآبة.
« ــ متى نصل الى الشاطىء؟».
لم أحر جواباً لأنني لاحظت أن مجموعة هائلة من النخيل الميتة تقف في منتصف الطريق وتمنعنا من المرور.
شعرت بغيظ شديد، ماالذي دفعني للوقوع في هذا المأزق.
« ــ متى نصل الى الشاطىء؟».
« ــ سنعود، من المحتم انني أخطأت المكان».
وحتى أسلك طريق العودة فلا بد أن أرجع بالسيارة الى الخلف مسافة ثم أعدل من وضعها. شعرت بألم في رقبتي من جراء الالتفات الى الخلف. عند المنفذ الضيق أدرت السيارة وأصلحت من وضعها لتندفع الى الامام عبر الطريق الذي جئنا منه.
« ــ أين سنذهب الآن؟».
« ــ سنعود الى الشارع الذي يتجه الى اليسار، هو الطريق الذي سيصل بنا الى الشاطىء».
قطعت مسافة في الطريق ولم نصل الى الشارع العام، ثم بغتة وجدت النخيل الميتة واقفة في طريقنا. مستحيل، كيف جئت الى هنا ثانية؟.

«ـــ متى سنصل الى الشاطىء».
«ـــ أصمت ودعني أفكر قليلا».
لامجال للتفكير، يجب العودة الى الوراء والاصلاح من وضع السيارة والخروج من هنا بسرعة.
بعد لأي وصلت الى المنفذ الضيق، وانطلقت بسرعة الى الأمام. قطعنا مسافة في الطريق، ثم رأيت نفسي أمام النخيل الميتة من جديد.
يلج الخوف قلبي فأضحك ضحكة باهتة.
«ـــ لنعد الى البيت، لاأريد أن أرى السمكة الكبيرة».
قلت له والقلق يستبد بي: «أنا أيضا أريد العودة الى البيت».
نزلت من السيارة لاستكشف الأمر. تبعني الصغير. مشينا معا في الطريق الموحش الكئيب. وقفت أنظر الى الطريق الذي جئنا منه. المفروض أن يرجعنا الى الشارع العام، فكيف اذن نعود في كل مرة الى هذه المنطقة؟.
سحبت يد الصغير وعدت مسرعاً الى السيارة. أرجعت السيارة الى الوراء. كنت مضطرباً جداً، ولم أعرف أن العجلة الخلفية تنحرف لتنغرز في حفرة طينية.
حاولت مرارا اخراج العجلة من الحفرة ولكن دون جدوى.
«ـــ أريد أن أعود الى البيت».
غضبت وصرخت في وجهه: «أنا أيضا أريد العودة الى البيت».
لم يحتمل غضبي فبكى. انتابني شعور بالندم فقربته من صدري وطلبت منه السكوت والسكون ريثما أجد حلا. لكنه أصر على بكائه.
قلت له: «امكث هنا وسأحاول أن اخرج العجلة من الحفرة».
توقف عن البكاء وتبعني ثم وقف يراقب ماأفعله.
أجهدت نفسي وجربت كل الوسائل، كان واضحاً بأنني أحتاج الى مساعدة شخص آخر، وهذا الصغير ليس بوسعه أن يأتي عملا.
تمنيت لو أن سيارة تمر من هنا، أو يأتي أحد لنجدتنا.
كانت الشمس تنحدر نحو المغيب، وهذا مازاد من قلقي. رفست العجلة ولعنت اللحظة التي فكرت فيها أن أخرج من البيت.
كان الصغير خائفاً، يلتفت حواليه كثيراً، و يلتصق بي كأن شيئاً ما سيخطفه مني.
عدت للمحاولة مرة أخرى ولكن ذهبت سدى، والظلام بدأ يرخي سجافه، و يزيد من الوحشة والكآبة. توقفت بعد أن داهمني الانهاك والتعب.
«ـــ ألن نعود الى البيت؟».
«ـــ سنبقي هنا الليلة، وفي الصباح الباكر سنعود الى البيت».
لكنه بدا غير راض عن فكرتي. أدخلته في السيارة وجلسنا ننتظر.
«أريد أن أذهب الى أمي».

سألت نفسي : هل سأجد حلا لهذه الورطة؟
طلبت منه أن يحكم أقفال باب السيارة و يرفع زجاج النافذة تحسبا من تسرب الزواحف الى الداخل. أخرجت له بعض الشطائر، تناولها، وحكيت له بعض الحكايات المسلية فأسترد هدوءه.
فكرت في أن أخرج وأمشي الى نهاية الطر يق، فقد اهتدي الى الشارع العام ولكن حلكة المكان و وحشته جعلاني أستعيض هذه الفكرة بالانتظار.
نام الصغير، بينما بقيت أصيخ السمع لأ ية حركة تصدر في الخارج، و بين الفينة والاخرى التفت الى الوراء للتأكد من عدم وجود أي شيء.
قلت لنفسي : لماذا يورط الانسان نفسه هكذا؟
فجأة تجمدت في مكاني، وارتعدت فرائصي، في البدء خلت نفسي أتوهم، ولكنني تأكدت من أن شيئا ما يتحرك في الظلام. وضعت يدي على مفتاح التشغيل ثم تذكرت بأن السيارة لن تتحرك بسهولة، فخفضت رأسي حتى صرت تحت المقود. كان الظلام كثيفا، والنجوم منطفئة، والقمر شحيح الضوء، ولكنني استطعت أن أرى فتاة تقف أمام السيارة، و يبدو انها عرفت بأنني في الداخل فأخذت تشير علي أن أذهب اليها. رفعت رأسي وأمعنت النظر فرأيتها تذهب ثم تعود وتشير علي. أشعلت فجأة المصابيح الكاشفة فاختفت الفتاة و بقيت النخيل الميتة الواقفة.
أطفأت المصابيح حتى لايسبب اشتعالها في موت البطار ية. وأخذت أرقب بتوجس مايدور في الظلام الكثيف.
حدثت نفسي : سأنام ولن أصحو حتى يبزغ الفجر.
ولكن عيني أبتا أن تركنا للنوم في مثل هذا الوضع، فبقيت ساهراً.
أخافتني حركة الصغير وهو يهب من نومه، كأن ير يد أن يتبول.
أخرجته بهدوء من السيارة، وطلبت منه أن يتبول بسرعة بينما قمت بفتح الصندوق الخلفي وأخرجت منه آلة حادة يمكن أن ندافع بها عن أنفسنا.
أنهى الصغير تبوله فأدخلته السيارة، وأحكمت اغلاق الباب من الداخل.
أمسكت الآلة الحادة بيد ثابتة ورجعت للمراقبة.
رأيت الفتاة ثانية. أشعلت الضوء. اختفت.
نظرت الى الساعة، كانت تشير الى الحادية عشرة. أمامي خمس ساعات على الأقل لينبلج الصباح، كيف ستمر هذه الساعات الطو يلة؟
أغمضت عيني محاولا النوم. و يبدو انني نمت بالفعل فحين استيقظت فجأة اعتقادا مني بأن شخصاً ما يسترق النظر الينا. كانت الساعة تشير الى الثانية بعد منتصف الليل.
تابعت النظر في الظلام الذي بدأت عيناي تتعودانه. رأيت الفتاة الصغيرة تتقافز وترقص وتدور حول النخيل الواقفة ثم تقف وتنظر الي مشيرة علي أن أذهب اليها.
رأيت انها في هذه المرة تدنو الهو ينا نحوى، أشعلت الضوء. اختفت.
خشيت أن أصاب بمكروه من جراء هذا التوتر والضيق الذي أنا فيه، ولكنني تماسكت، وأخذت

أفكر في طريقة أخرج بها العجلة من الحفرة في الصباح الباكر.

انتفضت من رقادي مفزوعاً، كان الصغير يهزني و يطلب مني أن اتحرك. نظرت الى الساعة. كانت الساعة السادسة صباحاً. قمت على عجل لأنفذ الفكرة التى ومضت في رأسي.

أخذت أبحث عن بعض الألواح الخشبية القوية، ثم رفعت السيارة بالرافعة و وضعت الالواح على الحفرة الطينية، وأسرعت لابعاد السيارة قبل أن تنكسر الالواح.

نجحت الفكرة فصفق الصغير وصاح مبتهجاً. ركبنا السيارة وعدت الى الوراء، أصلحت من وضع السيارة، واندفعت الى الأمام بسرعة جنونية محاولاً الخروج من هذا المكان.

قطعت مسافة قصيرة وجسدي كله يرتعش خوفاً من أن تظهر أمامي النخيل الميتة، ولكنني أطلقت صيحة فرح عندما رأيت الشارع العام الذي دخلنا منه أول مرة.

قال الصغير مغتبطاً : «لنعد مسرعين الى البيت».

قلت له : «بأقصى سرعة»

على جانب الشارع العام رأيت صبية تلوح بيدها طالبة أن أتوقف. وصلت اليها وتوقفت. لم تكن تتجاوز الخامسة عشرة من عمرها، تلبس ثوباً ضيقاً مشدوداً على جسدها النحيل، شعرها قصير جداً، ومسحة من الشر الغامض يكسو وجهها الصغير. حدجتني بنظرة ماكرة، وتقدمت نحونا، تذكرت وجه الفتاة التى كانت تظهر أمامي ليلة البارحة، فحركت السيارة مبتعداً عنها قبل أن تصل الينا. نظرت في المرآة الخلفية فرأيتها واقفة تنظر الينا وتطلق ضحكات ساخرة جداً.

مستويات الرمز وفاعلياته

"القسم الأول"

قراءة نقدية في قصيدة :

"تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة"

.. للشاعر علي الشرقاوي

علوي الهاشمي

٥

توطئة

إن أبرز ماتطرحه قصيدة الشاعر علي الشرقاوي «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» هو اتكاؤها على الموروث الشعبي بتوظيف شخصية الفنان ضاحي بن وليد وتجربته الحياتيه، وهو عنصر تجديدي شائع في تجربة الشعر العربي المعاصر تحت عنوان «القناع» أو ماأسماه الدكتور علي عشري زايد «استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر»[١] غير ان هذه الشخصية الشعبية ــ التراثية تخفي من تحت قناعها عدداً من الشخصيات أو الرموز التى تشكل رؤيتها وتوجه حركتها وتبلور ملامحها كشخصية البدوي والشاعر نفسه. لذلك لايمكن الكشف عن حقيقة هذه القصيدة الا باماطة اللثام عن ملامح ذلك القناع الذي ترتديه بوصفها «قصيدة قناع»[٢]، كما لايمكن فضح تلك الملامح وترسمها الا بوضع اليد على تلك القوى التى تحركها وتشكلها وهي الشاعر ــ البدوي ــ ضاحي، وهي رموز ثلاثة رئيسية تمكنت بدورها من افراز وتوليد عدد كبير من الرموز المرتبطة بكل منها من جهة و ببعضها البعض كشبكة رموز من جهة ثانية، كالطيف والطير والمخطوطة والريشة والكهف والعود والوتر والنغم الى آخره. وهي رموز وان كانت ثانوية الا انها لعبت دور «الوسيط» أو المفصل الذي تتحرك بواسطته الرموز الرئيسية وتتحدد في كل نسيج النص الشعري. إضافة الى ان هناك عدداً من الفاعليات النفسية والفكرية والموضوعية لعبت دوراً أساسياً، على الرغم من خفائه الشديد، في تحريك تلك الرموز و بلورة النص ومده بحرارة التجربة المعاشة.

لذلك كله اختارت الدراسة لنفسها ان تتبع مستويات الرمز في قصيدة الشرقاوي، مبلورة إياها في عنصر «القناع» كاشفة عن أبرز الفاعليات التى تمدها بالحركة والحرارة والنمو، مع ربط تجربة الشرقاوي، في هذا المنحى، بباقي جسد التجربة الشعرية المعاصرة في البحرين. وقد خصصت الدراسة «القسم الأول» منها لكل ذلك.

أما «القسم الثاني» فقد تناول الوجه الآخر للتجربة والذي لايقل عن الاول أهمية ان لم يفقه بدقة حبكة ورهافة سبكة، وأعنى به المستوى الجمالي الذي يسهم في بناء الشكل الفني بمختلف لبناته ومداميكه كالصورة الشعرية واللغة الفنية والايقاع ووحدة النص العامة. وهو مستوى تنجلي بواسطته صورة المستوى الاول تجلياً جمالياً يجعل منها شعراً أو عملا إبداعياً، كما من شأنه أن يعمق أثره النفسي و يوسع من أفقه الفكري و يكشف عن صدقه وغناه.

جذور القناع في تجربة علي الشرقاوي

في مرحلته الشعرية الممتدة عبر مجموعته الاولى «الرعد في مواسم القحطِ»* استطاع الشاعر علي الشرقاوي أن يؤسس ظاهرة شعرية أصيلة و يعمقها في مسار تجربته الخاصة ومسار التجربة الشعرية العام وأعني بها ظاهرة التوحد بالطبيعة[٢] التى يتصل تناميها وتطورها بأسباب كثيرة يكمن بعضها في تربة تجربته وثقافته الخاصة، و يكمن بعضها الآخر في مناخ و ينابيع التجربة الثقافية والحضارية العامة المرتبطة بواقع المنطقة والوطن بصورة أخص، وقد بلغت هذه الظاهرة (التوحد بالطبيعة) ذروتها في تجربة الشرقاوي وكشفت عن أصالتها حين تمكن الشاعر من التوحد بالنخلة والبحر اللذين هما خلاصة الواقع الطبيعي والثقافي والسياسي والحضاري الذي تنفسه الشاعر.[٤]

ومن صلب ظاهرة التوحد بالطبيعة، ومن الاحتكاك المستمر والمتنوع بين عنصري النخلة والبحر في علاقة جدلية دؤوب، انبعثت شرارة فنية جديدة ظلت كامنة فترة طويلة في ضمير تجربته الشعرية منذ مجموعته الاولى أوربما قبل ذلك، محاولة أن تفصح عن نفسها مرات عديدة في التماعات تضيق أو تتسع من خلال توهج أحد عنصري مقولة (النخلة/ البحر) أو علاقتهما معاً. وأعني بهذه الشرارة «الرمز الموسَّع» الذي تحول شيأ فشيئاً الى عنصر القناع. ففي مجموعته الشعرية البكر نجد الشاعر يوجّه لنا «دعوة لدخول جماعي الى البحر»[٥] وهويرسمنا (نحن المدعوِّين) في شكل غابة من النخيل تتحدث عن نفسها بضمير المتكلم وهي تتجه، ملبية الدعوة، نحو البحر:

نتقدم في عتمة العصر،
فيء رهيب
تداخل والرطب المحمّر في قمة القيظ
نرصد في جسد الواقع الشيخ بذر التحوّل،
نلبس للنار ثوباً، ....
نتقدم كالرمح، نركض،
نخلع أثوابنا، نتعّرى

ويبقى ندى الحلم،
نرقص في شغف الصاعقة

ومن جراء الاحتكاك المستمر بين النخلة والبحر كرمزين أساسيين في هذه المجموعة البكر، تتكاثر الشرارات المنبعثة المضيئة، وتتوالد الرموز الموسعة في هيئة شخصيات منتزعة من التاريخ العربي أو من الموروث العام أو الخاص بالمنطقة مثل: الخوارج والقرامطة والحلاّج، محاولا ان يلبسها الشاعر، في هذه المرحلة المبكرة، أقنعة بسيطة أو شيئاً أشبه بذلك يتحرك من تحتها الواقع المعاش بكل زخمه وملامحه وهمومه وقضاياه.

وبعد هذه المجموعة الشعرية أخذ الشاعر يلح على توسيع رقعة الرموز الموسعة وتنويع شخصياته التاريخية والموروثة وابتكار رموز جديدة مخترعة أو إضفاء صفة الرمز على شخصيات واقعية قديمة ومعاصرة، في قصائد اتسمت بالطول الملحوظ، أُعِدّ معظمها للطبع في دواوين مستقلة، تتناول حياة كاملة لهذه الشخصية التى غالباً ماتتحدث عن نفسها بلمساتها ممزوجاً بصوت الشاعر، لاعبة بذلك دور الرمز الموسع الذي يخفي من تحته حركة الواقع ورؤية الشاعر ومواقفه وهمومه. كل ذلك من أجل ان يصل الشاعر بقصيدته الجديدة، وبتجربته الشعرية ككل، الى حدود القناع، وقد أطلق الشاعر على مثل هذه القصائد «الحياتية» المطوّلة التى تتناول كل واحدة منها حياة شخصية من الشخصيات اسم «قصيدة حياة»[6] وهي قصائد ذات بذور جنينية وجذور عملية في تجربة الشاعر، كما تلعب في رؤيته الفنية دور الحلم المنشود الذي كان منذ تلك البدايات يسعى الى تحقيقه، فهو يرى ان «القصيدة الطويلة حلم. في البداية كان هناك هاجس لكتابة الرواية الشعرية فكتبت عام ٦٨ قصيدة طويلة هي (مذكرات...) عام ٧٠ كتبت قصيدة أخرى طويلة من حوالى ١٥٠ صفحة هي (رسالة من كادح). عام ١٩٧٤ كتبت قصيدة ثالثة طويلة تبلغ ١٦٠ صفحة هي (مسعود يكتشف البحر) حالت الظروف دون نشرها. اذن كتابة القصيدة الطويلة ليست مسألة جديدة بالنسبة لي، لانني كنت أسعى لكتابة «قصيدة حياة» بها الشخصيات حية متحركة فاعلة وحالمة بالتغيير»[7] ومن أجل أن يتحقق سعي الشاعر توالدت في تجربته الشعرية شخصيات هي أقرب الى القناع ان لم تكن كذلك، منها ماهو تاريخي كأبي ذر الغفاري والسهروردي[8] وابن ماجد أسد البحر[9]، ومنها ماهو ديني كالنبي يوسف[10]، ومنها ماهو منتزع من الواقع المعاصر والمعاش كشخصية «موزة» التى كلمت البحر قبل ان تغرق فيه[11] وشخصية الفنان البحريني الذي جدد في اللحن الخليجي البحري «ضاحي بن وليد»[12]، ومنها ماهو مبتكر اخترعه الشاعر من عنده مثل شخصية «عبدالضحى»[13] وشخصية كل من «فتوح»[14] و «الاشهل» الذي يصفه الشاعر بابن اللؤلؤة المسفوحة في الصحراء.[15]

ورغم انبثاق هذه «الاقنعة» متكاملة في عناصرها الفنية التى عادة ماتنهض بقصيدة القناع، مما سوف أتعرض له في مكانة من هذه الدراسة، فقد ظلت مقولة (البحر والنخلة) عنصراً

نـشـيـطـاً يـقـوم بـدور المحـرك والمولّد لهذه الرموز والاقنعة في جميع قصائد الشاعر دون استثناء. فهذه «موزة» تصرخ: «ماعدت أفرق بين الاخضر والازرق». وهذا السهروردي «يزاول لعبته / والغياب البطولي نخل يوزع طلع الضحى للتفجر،/ يثمر بحراً وحلماً». وهذا أحمد ابن ماجد يقرر نفس المقولة المركزية «لايعرف البحر الا الذي رافقته النخيل/ وحول سعفتها أرخبيل». وذا يوسف الصدّيق يهمس في أذني «فتوح»: «لي هم يتدفق في الصحراء/ يغوص بجلد الصخر وفي الأصداف،/ ولأحد يسمع». وهذا «عيد الاضحى» «يرافق حولقات البحر وقت الجزر/ .... و يعاقر الصحراء كأس الرمل/ طين طازج يمتد في سعف الصدى». وهذا «ضاحي»: «منهمر في نسغ المحار الداخل أحلام النخلة».[16]

وعلى الرغم مما تقوم به مقولة النخلة/ البحر من دور فعال في توليد الرموز والاقنعة المذكورة واخصابها و وسمها بطابع خاص متميز، كما سأوضح، الا اننا نرى الشاعر يلح عليها أكثر بابرازها في علاقتها أو في أحد طرفيها كقناع مستقل تتحرك بواسطته قصيدة طويلة بأكملها، وكأنما هو يأبى، دون ملل أو كلل، الا ان يشير الى أهمية هذه المقولة كمفتاح رئيسي ورمز محوري تنهض عليه قامة كل تجربته الشعرية. فها هو الشاعر يخصص واحدة من أطول قصائده وأنضجها، تظفر بطباعتها ونشرها مستقلة في كتاب، للنخلة وحدها تحمل اسم «نخلة القلب»[17]، وهو بذلك يقابل مافعله الشاعر قاسم حداد حين خصص لقناع البحر قصيدة من أطول وانضج قصائده هو الآخر.[18] وهذه الظاهرة يمكن أن تشير في جوهرها أو في محصلتها النهائية الى استحالة درس التجربة الشعرية في البحرين في قصيدة أو جزء منها أو فى عمومها، دون الأخذ في الاعتبار هذه القضية المحورية التى تغري الشعراء جميعاً بالعزف على تنويعاتها الخصبة دون ان يخشى أحدهم مرة الوقوع في حدود التقليد أو الاستهلاكية أو الاملال أو النمطية أو غير ذلك؛ وكأنما النخلة والبحر لم يعودا رمزين فنيين فحسب، بل هما حقيقة الانسان البحريني وانسان المنطقة في جوهره ووجوده وامتداداته المختلفة التى لاحدود لها ولاحصرها. وهو أمر قد يقصر النقد والدرس الادبي عن ادراكه كما يدركه الشعراء بحدسهم ورؤاهم وتجاربهم الباطنية. وهو أمر، بدوره، ينبغي على الناقد أو الدارس الادبي أن يأخذه في الاعتبار في تقنيناته الموضوعية والعلمية طالما انه يهتم بوصف الواقع الادبي أو تحليله أو استقرائه، وطالما ان صحة الحكم النقدي تقوم فى الاساس على تمثل المقول الشعري.

ان تقسيم قصيدة «نخلة القلب» الى ٣٣ مقطعاً تتحدث جميعها من خلال النخلة، يقوم أساساً على ماتصوره الشاعر أنه عدد سعفاتها،[19] مداخلا بين صوتها في ضمير المتكلم، وصوت الشاعر نفسه، في حدة تفاعلية تعتبر من شروط قصيدة القناع الرئيسية حسبما يطرحها الدكتور جابر العصفور في مقالته المذكورة. إضافة الى شروط أخرى كمفارقة الزمن وملامسة الجو الاسطوري، مما ليس هذا مكان تطبيقها، والتى سوف أحاول التعرض لها عند وقوفي مع قصيدة الشرقاوي «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» والتى هو محور هذه الدراسة. واكتفى هنا بعرض هذا النموذج من قصيدة «نخلة القلب» الذي تتضح من خلاله بعض مقومات قصيدة القناع، ويحمل اسم (شموخ):

وأشعر باللوز يثمر فعلا طرياً
وفي الفعل شامخة.
والزمهرير الجميل توسد في غابة الماء رأسي
أدخل بالهجس.

في لحمك الحلولي الحلم
تسقط ناضجة شهواتي

فهـــاتِ
ففي الحلم يحلو السقوط
ولا تصل الامنيات الى ضفتيها
فمّدي ظفائرك المستحمة كالليل فوق الشطوط
لأقرأ ماليس في خطواتي
وأكتب آتِ
فيا كل هذا التراب
ويا روحه المستفزة بالكشف هاتِ
قــرأت.
أنا اللون قبل التكون
رافقت طين الخليقة.
فجّرتُ إسمك حبات قمح الحرائق
كتبت الحدائق
هل تقرئين؟!

والملفت للانتباه ان النخلة، هنا، حافظت على خصوصيتها واستقلاليتها وظلت في موقف المتحاور ذات الصوت المتداخل مع صوت الشاعر، دون أن تولّد أي رمز آخر أو شخصية من الشخصيات والاقنعة التى تضج بها قصائد الشرقاوي وتزدحم بها عادة كما أوضحت سابقاً، مما يجعلها أقل نضجاً واكتمالا في حرارتها وبنائها الفني من قصيدة الشاعر قاسم حداد الآنفة الذكر (يمشي مخفوراً بالوعول) والتى تمكن الشاعر فيها من خلال قناع البحر أساساً أن «يحاور مخلوقات الله/ يعارضها. بيكسر مرآة الخلق الأولى، ويحفر تكويناً بهياً لأفق تلجه المخلوقات مطهرة، مطهمة بالنقاوة، لاجذر لأصابعها، لاأسلاف ولاأسماء. يدجج وجناتها بالقرنفل/ يدعوها، أدخلي أزواجاً أو أفواجاً. هنا باب لايوصد فيلج الهيكل والروح والخلية».[٢٠]

وربما يعود تخلف قصيدة الشرقاوي، فنياً، عن قصيدة قاسم الى تركيز الاول رؤيته على عنصر (النخلة) وحيدة الى حد بعيد وإهمال أو اغفال تلك العلاقة الحية المخصبة التى غالباً ماكانت تسيطر على بقية قصائده مفجّرة، كما ذكرت، العديد من الرموز والرؤي والشخصيات، إضافة الى أن الشاعر بقي في معظم مساحة «نخلة القلب» خارج حيز النخلة وان كان يمعن جيداً التحديق فيها و يلفحها بنار عواطفه ولهيب وجدانه. وكأنما أراد الشاعر، بوعي أو غير وعي، أن يكثف وقفته وصلاته الخاشعة دون تدخل أي كائن آخر، حتى تكون وقفته أكثر تركيزاً وصلاته أكثر صدقاً وخشوعاً. [٢١]

في سياق تجربة الشرقاوي وسياق التجربة الشعرية العامة في البحرين، تمتاز قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) بخصائص جديدة متفردة على المستويين الفكري والفني، أو على صعيد الشكل والمضمون.

أما على صعيد المستوى الفكري فالقصيدة تطرح لأول مرة مسألة «البداوة» و«البدوي» كبعد تاريخي متأصل في ضمير إنسان المنطقة وحضارته، تتناوله في إطار من الرؤية الجديدة والموقف الثوري المنتمي الى الحاضر عبر علاقته بالماضي والمستقبل معاً ويمثل البدوي، إذا نحنيا جانباً الصورة الغربية التى صورها به المستعمرون في العصر الحديث،[٢٢] والصورة التى خضعت في رسم ملامحها الى كثير من سوء الفهم والتقدير والاحادية في النظر مما روّج له المؤلفون العرب أنفسهم، يمثل البدوي الصورة المثالية للانسان العربي في قيمه الخَلْقية والخُلُقية؛ كما تمثل حياته، بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والفكرية، واللغوية .. الى آخره، الخميرة الاولى والتربة الاساس التى انبعثت عنها شجرة الحضارة العربية وتناسلت من خلالها بنية الانسان العربي على مر العصور[٢٣] فمن هذا «القلب البدوي» تنطلق قصيدة الشرقاوي لتتقلب مع البدوي في وجوده وخصائصه النفسية وطباعه وعاداته وأحلامه عبر عدد كبير من الصفات كالوقت البدوي والصوت البدوي والخيام والانغام والعود والكشف والحدس والليل والمواويل والرحيل والكهف والحرْف والسيف والوتر والصرخات والطين والترياق والحلم وهي ماتربو على الاربعين مرة التى يرد ذكر «البدو» خلالها في القصيدة.

ولو كانت هذه المرات الاربعون تنتمي الى نفس الحقل الدلالي المرتبط بصفات البدوي وحياته في الصحراء، لما كان في هذه الصورة شيء جديد يستحق الوقوف والتأمل، على الرغم من أن طرح الصورة البدوية في حد ذاتها بهذه السعة والالحاح يعد طرحاً جديداً على صعيد الموضوع في تجربة الشعر المعاصر في البحرين.[٢٤]

غير ان الدارس يظفر بصفات جديدة تقحم لأول مرة على حياة البدوي، مركبة صفات الحقل الدلالي الواحد المتصل بالبداوة،[٢٥] مثال ذلك «بحر البدو، أمواج البدو، قلب البدو البحرين، السفن البدوية، البحر البدوي/ يد الرمل المجذافية، الاوتاد البحرية، خيام الازرق، صحراء اليم/ نسغ المحار، أمواج الخيل، حمحمة البحر، أزهار الموجه، أصداف الزعتر، السمك البري، محار

النخل، فأس الامواج، سعفات الماء، لقاح الموج، الطلع المتفتح أشرعة»[٢٦] الى آخره.

وإذا ماقمت بتوزيع صفات هذا الحقل الدلالي المشترك على ثلاثة محاور جاعلا من (البدوي) مركزاً لها فسوف أجد لدي الجدول التالي :

البـــــــدوي		
الصحـــراء	عناصر مشتركة	البحـــر
الكهف، النحل	الرملة، الرمل	المحار، اللؤلؤ
خيام، الاوتاد	الطير، النار	القواقع، الدان
البطحاء، الرمضاء،	موّال، الهيل [٢٧]	أمواج، اليم
البر، تخوم، الرمل	الليل،النجمة	المجذاف، زبد
قافلة، حادي	الريح، الطين	أشرعة، شراع
جذع، النخل، الزهر،	الميناء، المرفأ	الازرق، السفن
العشب، نسغ، الاخضر	الظلمات، الماء	أصداف، ضفاف
الخيل، حمحمة	المطر، الغيم	ميناء، مرفأ، شاطىء
العود، الوتر		الصارية، خلجان
فأس، السيف		السمك، النورس
لقاح، الزعتر		النهمة، [٢٨]
الطلع، الغمد		

وإذا ماحاولت اشتقاق الخصائص المشتركة في صفات كل محور فان الملاحظة الاولية ستقود للتالي:

١ ــ على مستوى محور (الصحراء) تتجمع الخصائص المشتركة حول المعاني التالية: الثبات أو الثبات النسبي (الحركة المحدودة)، التعددية أو الانقسام الى وحدات عددية منفصلة، الاستطالة أو الامتداد الافقي المحدود.

٢ ــ في حين يمكن على مستوى محور (البحر) المقابل ملاحظة صفات مثل: الحركة المستمرة واللامحدودة، التكتل واللاعددية والسيولة، الامتداد العمودي والدائري اللامحدود.

٣ ــ أما على مستوى محور العناصر المشتركة فيمكن بطبيعة الحال ملاحظة صفات مثل: الحيوية والقدرة الذاتية على التشكل والتشكيل، صفة الجدل والتضاد، الجمع بين الحركة والثبات، المحدودية واللامحدودية، التوهج والانطفاء، الماء والرمل/ البحر والصحراء (الطين).

ان هذا المحور يحتوي ، بايجاز شديد، على عناصر الخلق الاساسية للكون والحياة والكائنات: الماء والنار والتراب والريح.[٢٩] لذلك لاغرابة ان يكون هذا المحور، بخصائصه المذكورة، منبع الحركة والخلق

الـفـنـي عـنـد الشاعر في قصيدته، خاصة فيما يتصل بنمو صورة البدوي[٧٠] ومايوازيها و يتصل بها من صور أخرى ومستويات فنية، كما سأوضح فيما بعد.

صورة البدوي : رؤيــة جــديدة

على ضـوء الخـصـائـص المـذكـورة لكل من المحاور الثلاثة والتي تدور في حقل دلالي واحد يقف البدوي في مركزه. يمكن استقراء رؤية الشاعر الجديدة لصورة البدوي، والتي تتكون ملامحها في النقاط التالية:

١ ــ انه بعرض محور (الـصـحـراء) على محور (البحر) عرضاً مباشراً، اي دون وساطة محور (العناصر المـشـتـركـة)، يمكن لمس القطبين المتجاذبين اللذين يشكلان جوهر الصراع في حياة البدوي[٧١]: الثبات والحركة، الاقامة والسفر، الواضح والمجهول، الممكن والحلم:

«الحزن هنا خمر
وأنا أشرب في قدح الممكن لابد الحلم» ص٧

وان الـبـدوي في انـفـلاتـه صـوب المـغـامـرة والحـركـة والمجهول واللامحدود بحثا عن «الحلم الـبـدوي»، يـتـخـذ له من محور الثبات مرتكزاً يحفظ جذوره وانتماءه وأصالته. و يتشكل هذا «الحـدس الـبـدوي» على مـسـتـوى التجربة الشعرية في تعابير وصياغات فنية مثل «جدائل الموج، ذاكـرة البحر، الوقت البدوي، نسغ المحار، أمواج الخيل، حمحمة البحر، أزهار الموجة، الاوتـار الـبـحـريـة، محار النخل، محار الاسرار، لقاح الموج» الى آخره هذه الصور الجزئية التي يـتـقـابـل فـيـها مباشرة محور البحر مع محور الصحراء، مما يفرز خاصية فنية تعبيرية على مستوى الاسلوب في القصيدة، مما سأعرض له في مكانه من الدراسة.

٢ ــ انـه بمداخلة محور «العناصر المشتركة» وسيطاً بين المحورين المذكورين اللذين يشكلان قطبي الصراع في وجود البدوي، يمكن تحويل هذا الصراع من صعيد اللاجدوى الى صعيد معاكس مثمر، وذلك بادخال عنصر الجدل بين عناصر التضاد في المحورين المتقابلين اي ان الانفلات مـن محور الثبات الى محور الحركة يكون مغامرة مثمرة أي منتظمة على مستوى الفكر والتجربة والايـقـاع، حتى لا تكون القفزة في الفضاء والتحول في اللاشيء، وحتى لايكون النكوص من محور الحركة الى محور الثبات دون مردود يذكر. لذلك اعتمدت الحركة بين المحورين القطبين على عـنـاصـر الـتـوهـج الذاتي التي يمتاز بها إرث البدوي وحضارته وكونه النفسي، في اتجاهها مـن نـقـطـة «الحدس البدوي» الى أفق «الكشف البدوي»، عبر موروث لغوي وثقافي ونفسي وحضاري وفني، مثّلته تجربة الشرقاوي في صور اتصلت أنساغها بتربة هذا الموروث، كقوله:

— «والرملة
هذي الالف المقصورة واقفة
في البحر كأن الفجر يحدق في تكوين الطير». ص ٤

— «اشرب
ودع الحدس البدوي الاسفاريدير الكأس
وتفرّس في قاع النفس». ص ١٤

— ... ها أشعلت بحبات الرمل طريقاً
قلت لذاكرة البحر الممتدة في جذري: اشتدي». ص ٤٢

— «وحروف الجر العربية للصحراء
تجر العود البحري وتكسره
وتحاصره أدوات الشرطِ
فأين الفاعل
يرفع سيف الوتر البدوي ويشهره؟!
.... كاله الخصب الطالع من جذع الطين
يحدق في تكوين الطير وخارطة الشهر الثالث
والرملــة
هذي الألف الممدودة صارية
بين النخلة والفجر المتقطر بالسكرّ
تتكور مثل النبق الناهد في الصدر الاخضر». ص ٤٣

يلاحظ من النماذج السابقة ان مساحة الصورة الشعرية أخذت في الامتداد والاتساع بصورة ملحوظة، وذلك لتجسد اتساع المساحة بين محوري الصحراء والبحر، ونمو الحركة المتصلة الحية ذهاباً/ إياباً بينهما، وذلك بعد مداخله عناصر المحور الثالث. مما نقل الحركة من خارج البدوي الى داخله وزاد من درجة التجريد والايحاء في الصورة الشعرية بما يمكن أن يكشف عن تلك الحركة الداخلية ويستبطنها. فقد تحَّول «لقاح الموج» أو «نسغ المحار» أو «أمواج الخيل» من صور جزئية تعكس المقابلة المباشرة بين محوري (البحر والصحراء)، الى صور ممتدة تعتمد الاساطير وخرافات البدو وآلهة وثقافة الصحراء وكوامن اللغة وتواتر الايقاع وخصوبة الرؤية وتوتر التجربة أو الحالة النفسية والفنية معاً.

٣ — ويزيد صورة البدوي جلاء ما ترتبط به من جذور تقليدية تتصل بديمومة السفر وهاجس الترحال التى لازمت البدوي كصفة من صفاته المطلقة كالشجاعة والكرم والفراسة. الا ان الشاعر يكشف عن جوهر هذه الصفة بالغاء صفة المطلق عنها، حتى لا تقع صورة البدوي

وسلوكه في الفوضى والمجانية، وربطها بمحوري الصراع المذكورين (الصحراء والبحر). لذلك لايربط الشاعر صورة البدوي بصفة السفر والترحال التقليدية المباشرة الا في أربعة مواضع من المواقع الثلاثين التى ورد فيها ذكر البدوي مباشرة، وذلك في قوله :

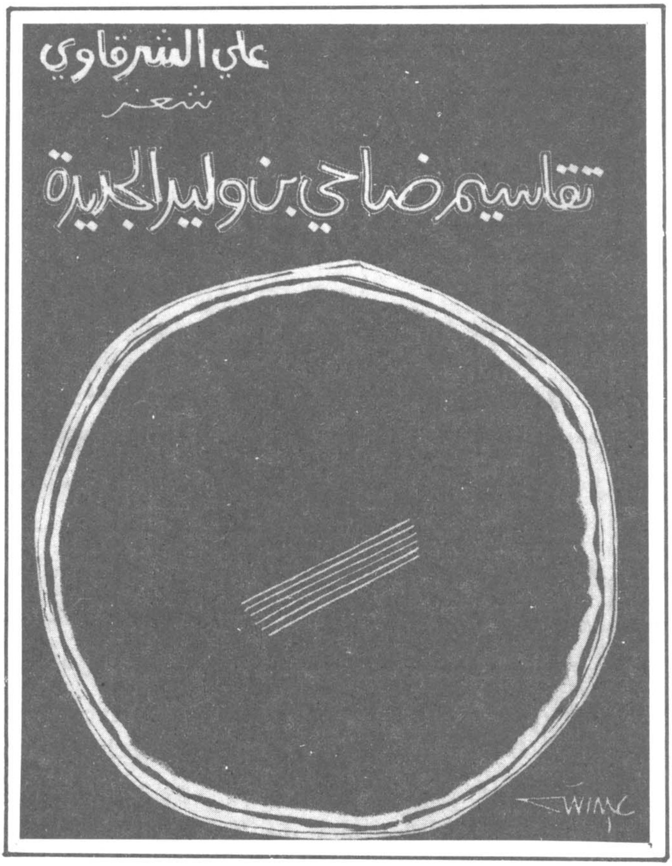
ــ ودع الحدس البدوي الاسفار. ص١٤
ــ كلمت البدو المرتحلين على الأمواج. ص٣٧
ــ وأنا البدوي الضائع في ميناء العالم.
ــ الليل غناء تاق / لترياق البدوي الضالع بالأسفار. ص٥٨

وقلة هذه المواضع، قياساً الى حجم وسعة مساحة صورة البدوي في القصيدة، كافية للتدليل على عدم اعتمادها من قبل الشاعر كصفة تقليدية مطلقة حاول العديد من الجهات المغرضة استغلالها للطعن في انتماء البدوي الى الارض و بناء الحضارة. يقول في هذا الصدد بالذات كاتب دراسة (البدو في أدب الاطفال الاسرائيلي) : [٢٩]

«إن أول وأهم قضية، يسعى مؤلفو النصوص الأدبية التى ندرسها الى تثبيتها وترسيخها، هي الافتقار الى الروابط بين العربي والبدوي والأرض. فالبدوي يتنقل من مكان الى آخر، طلباً للماء والكلأ. وبما أنه لايمكث فترة طويلة من الزمن في مكان واحد محدد فهذا يعني أن ارتباطه بالأرض غير وثيق. وبما أن الأرض في مثل هذه الحالة هي الوطن، وبما أن البدوي يفتقر الى الروابط الروحية القوية بالأرض، لهذا فانه يفتقر الى الروابط الروحية القوية بالوطن».

بالاضافة الى ذلك فان صفة (الترحال والسفر) تقترن في تلك المواضع الأربعة، بصورة صريحة أو ضمنية، بمحوري الارتكاز المذكورين : النخلة والبحر. وسوف يتضح هذا الاقتران أكثر كلما قطعت هذه الدراسة شوطاً في الكشف عن مكان هذا الرمز (البدوي) وجوهره في بناء القصيدة، من خلال تقاطعه مع الرموز الأساسية الأخرى وتناميه من خلالها.

٤ ــ ألا ان أجلى وأعمق مستوى من مستويات التوهج والصدق تقدمها رؤية القصيدة لصورة البدوي هو المستوى الفني الذي يتجلى في استخدام قناع شخصية الفنان المجدد (ضاحي بن وليد) الذي يتحرك في إهابة رمز البدوي صورة حضارية متكاملة من الطراز الفريد. وسوف أقف من هذه القضية فيما هو مقبل من الدراسة. إذ لابد قبل الخوض في هذه القضية المركزية بالنسبة للقصيدة وبنائها، من استكمال البحث في العلاقة بين رؤية الشاعر ورمز البداوة أو صورة البدوي الذين تتكىء عليهما القصيدة اتكاء فكرياً ونفسياً وفنياً في آن! وذلك بعرض الجانب النفسي الذي يحرك رؤية الشاعر ولغته ورموزه باتجاه موضوعة (البدوي).



رمز البدوي : الفاعلية النفسية

واضح انني أتجه في تحليلي لهيكل القصيدة، من ناحية بنائها المضموني، أتجه من الخافي الى المتجلي، على حسب رؤية الدكتور كمال أبو ديب في جدلية الخفاء والتجلي، أي من العام الى الخاص، ومن محيط الدائرة الى مركزها المحوري، أو من «البنية السطحية»، الى «البنية العميقة» حسب تعبير أبو ديب.[٢٧] وان كان الفصل بين البنيتين يبدو متعسفاً نظراً لتداخلهما وتبادلهما المواقع وامتدادهما المتقاطع في نسيج القصيدة، بحيث يصعب أو يستحيل تحديد السطح من العمق والمركز من المحيط والخافي من المتجلي. فالسطح الموضوعي وجه آخر لعمق الرؤية الفكرية، والعمق النفسي يرشحها السطح التشكيلي أو التعبيري في هيئة لغة وصور ورموز وايقاعات. ورغم ذلك فقد اعتمدت في هذا التحليل الاتجاه من الفاعلية الموضوعية أو المعنوية متوازية ومتداخلة مع الفاعلية النفسية صاعداً أو غائصاً بالتحليل صوب الفاعلية التشكيلية، معتمداً الاتجاه من المحيط الى المركز، وذلك

لاقتناعي بأن هدف الفاعليات جميعها في الشعر خاصة يتجه نحو الفاعلية الفنية بالدرجة الاولى، والا لأصبح الافصاح عن مختلف الفاعليات الفكرية والمعنوية والنفسية ممكناً بطرق مختلفة غير الفن والفن الشعري بصفة خاصة.

وكان من أهم الرموز التى تم الالتفات اليها في شعر البحرين المعاصر عامة والتى تتصل بالجذور، رمز النخلة والبحر، كما سبق وان تكرر قوله. ويجيء رمز «البدوي» ليضيف بعداً جديداً اليهما ويقف في مصافهما، ملقياً ضوءاً أكبر وأسطع على مختلف علاقاتهما التاريخية والحضارية والاسطورية المتصلة بالجذور الأولى للانسان وعلاقته بالأرض.

لذلك لايمكن حصر صورة البدوي، في قصيدة الشرقاوي رهن الدرس وما تلاها من قصائد، في الاطار التاريخي الضيق والمعرفي المحدود لعدد من القبائل الجاهلة (عصر الجاهلية) المتنقلة من أرض الى أخرى تحركها شهوة السفر والترحال واللاانتماء الى وطن. بل نجد عند الشاعر رفضاً لهذا الاطار الخانق لصورة البدوي، كما نوهت من قبل، والاتساع به نحو آفاق لاحدود لها من «الحدس» و «الكشف» و «الحلم» و «الوقت البدوي» الذي يجمع في شجرته بين جذور الماضي وجذع الحاضر وفروع المستقبل.

«ما أضيقه الزمن العربي على النغم الأنثى!!» ص٧

وكما سبق ان نوهت فان أعمق وأصدق تجليات «البدوي» في القصيدة تكمن في الصورة الفنية التى قدمها له الشاعر، مما يضع الدراسة في مركز هذه التجربة الشعرية ووجهاً لوجه أقام بنيتها العميقة.

شخصية ضاحي بن وليد

اذا كانت الصحراء والبحر لم يفصحا عن نفسيهما كرمزين مباشرين في القصيدة، بل فعلا ذلك من خلال رمز «البدوي» وحركة صورته الممتدة عبرهما والمشدودة بين قطبيهما المتجادلين المتصارعين صراع إله الماء وإلهة الأرض ــ الذكورة والانوثة (إنكي ENKI ونينهرساجا Ninhursaga) في أسطورة دلمون القديمة ــ البحرين الآن؛ فان صورة البدوي هي الأخرى لم ترتسم في القصيدة الاعبر عناصر صورة أخرى أكثر اكتمالا منها وأوضح ملامح وألصق مكاناً وزماناً بتجربة الشاعر وبلحظة الكتابة، تلك هي شخصية الفنان «ضاحي بن وليد»[٢٤] التى حملت العبء الأكبر والأصعب، إن لم أقل انها حملت عبء القصيدة كلها على كاهلها. فقد لعبت دور الرمز المحوري الذي تتفرع منه كل الرموز الرئيسية والثانوية وتعود اليه لتصب فيه مرة أخرى وتتفرع من جديد أكثر نمواً وثراء، وهكذا في دورة لا تنتهي، بعد أن يزداد هو بدوره نمواً وثراء يتجددان أبداً :

«ما أصغرني / وأنا النقطة دار العالم حولي».ص٣٦

إضافة الى ما تقوم به هذه الشخصية المركزية من دور على كل مستويات القصيدة الأخرى من لغوية و بنائية وايقاعية وذاتية كما سأبين.

ضاحي بين الذات والموضوع

ان أبرز المستويات التى يظهر على صعيدها دور هذه الشخصية هو فعاليتها الفنية كمعادل رمزي لتجربة الشاعر الذاتية، أي انها مرآة عاكسة، بصورة خاصة، لفعل الكتابة الشعرية نفسها. وكأنما الشاعر أرادها أن تكون مخزناً و ذاكرة لتجربته الشعرية، ومرآة تجسدها ويمكنه أن يلاحظ على صفحتها نمو هذه التجربة، وتحفظها من النسيان والضياع.

ان طبيعة التجربة الذاتية والموضوعية التى خاضها الشاعر هي من أبرز الأسباب التى سهمت في إبراز شخصية ضاحي بن وليد وهذه الكثرة الملحوظة من الشخصيات المتنوعة، والتى أشرت اليها سابقاً، في تجربة الشرقاوي الشعرية بصورة عامة وفي تجربة الشعر المعاصر في البحرين بصورة أعم.

وقد التفت الشاعر نفسه الى هذه الظاهرة حين تحدث عن تجربته ذكر انه:

«هنا ليس لك الا ذاكرة مفتوحة كالسماء على الماضي وخيال طري كالماء مفتوح على المستقبل ..... من هنا يكون تعاملك مع الشخصيات الانسانية وحوارك معها أكثر حميمية والتصاقاً .. تعيش عذابات يوسف الصديق في الجب وفي الزنزانة. تعرف آلام طرفة بن العبد، وتسافر في أحلام أحمد بن ماجد، وتكتشف هموم الخليل بن أحمد الفراهيدي وهو يبحث عن وزن وجيل مغاير لما هو كائن».

«هنا لا تقرأ سوى ذاكرتك وذاكرة رفاقك. ولا تحصل على قلم للكتابة سوى حلمك الممتد الى ما لانهاية. وليست هناك أوراق الا ذهن الرفاق المفتوح لحفظ ما تردده من قصائد وأحلام وطموحات.
ولا تعرف شيئاً عن الخارج. لا تقرأ الا الظلمة والنور الموجود في داخلك كالانسان يعيش قمة العذاب» **٧٥**.

و يفهم من القسم الأول لكلام الشاعر ارتباط الشخصيات في شعره بهذه التجربة، إذ تقوم كل واحدة منها بدور المعوّض الذي يتخطى بواسطته حواجز العزلة والظلمة المضروبة من حوله، إذ هو يتعمقها متخذاً إياها وسيلة للخروج، ولو عن طريق الوهم والحلم، إلى فضاء الحرية والعالم الخارجي. وهو ما جعل من هذه الشخصيات أقنعة تجسد معاناة الشاعر ومعادلاً فنياً يعكس تجربته الموضوعية.

وبذلك اكتملت ملامح قصيدة القناع في الشعر البحريني المعاصر بعد أن تمت ولادتها في التجربة وكانت بمثابة التنفيس الفني عن «قمة العذاب» في الواقع الموضوعي. وقد كانت قصيدة علي الشرقاوي (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) واحدة من هذه التجارب الناضجة.

كما يفهم من القسم الثاني من كلام الشاعر حول الكتابة ومخزنها الحافظ لها من النسيان وذلك ما يهم الشاعر في مثل تلك الظروف أكثر من أي شيء آخر لكونه شاعراً قبل وبعد كل شيء، أن هذا الدور منوط بالشخصية الى جانب أدوارها الاخرى في التجربة الشعرية. وهذا ما جعل معظم تلك الشخصيات المختارة ذات طابع يتصل بالافضاء وحرية التعبير الفكري والفني. وهو ما جعل معظم هذه التجارب تنطوي في بنائها وصنورها ورموزها على هم الكتابة والتعبير عن التجربة الشعرية. ويمكن هنا أن أتخير بعض الأمثلة من قصيدة الشرقاوي وقد بلغت مواضعها في القصيدة ٥٦ موضعاً جاءت كلها على لسان (ضاحي بن وليد) الشخصية / القناع، ومنها:

ـ فأسرج من زبد الامواج الجوانية قافية / وأجدلها ص٤
ـ فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع ص١٠
ـ مثل المخطوطة يبحث عمن يقرأه ص١٣
ـ يالحالج في الظلمة همّ الكلمة ص٢٦
ـ كن ضاداً في الوترالثامن يحمل موالي
و يناثره في الفعل/ يهز بأقوالي ص٢٩
ـ هل كنت الشاعر يدخله الرمز؟ ص٣٢
ـ مى. يقرأ في الصحف الرملية / عن رمز صار صدى / ومدى ص٣٤
ـ والحرف البدوي فضاء ص٣٨
ـ مى. كنت أوزع في أوراق فوق الرمل أقاليم الحرف ص٤٦
ـ ياقلب الريشة / حاجج باللفظة أوتاري ص٤٩
ـ صاحت بي الكلمة سامقة / فشهقت بها / ياعود الفتح المفتوح كأرجاء القلب البدوي / إفتح شفتي / لأعب النهر الطالع من لغتي ص٦٠
ـ ودفة هذا العود الناضج تخرج بالكلمات ص٦١

ضاحي / القناع

تلك هي المبررات النفسية الذاتية[٢٦] للتداخل العضوي الملحوظ في القصيدة بين حقلين مشتركين من الدلالة هما حقل الشعر وحقل الغناء، الكلمة والموسيقى. وهما في الحقيقة والتاريخ والأصل يعودان الى جذر واحد، خاصة في تاريخ الشعر العربي و ينابيعه الاولى التى ارتبط الشعر فيها بغناء الحادي ثم تطور عبر الأراجيز فالقصيدة الكلاسيكية فالموشحات الى آخره. **٢٧**

وإذا كـان الـشعر العربي قد «نشأ نشأة غنائية موسيقية، وعلى أساس الانموذج القديم وضع العروضيون أوزانهم»[٢٨]، فان التداخل العضوي المذكور بين الحقلين الدلاليين يكون مبرراً على الصعيد التاريخي والفني العام أيضاً، إضافة الى المبررات الذاتية الخاصة بالشاعر.

وهـذا يـعني ان الشرقاوي قد اختار الشخصية المناسبة والدقيقة لتقوم بدور «القناع» الذي مـن شروطه الفنية أنه «وسيط يتيح للشاعر أن يتأمل ــ من خلاله ــ ذاته في علاقاتها بالعالم»[٢٩] وهو ما جعل شخصية ضاحي بن وليد قناعاً يتحرك من خلاله الشاعر والمغني معاً، الكلمة والموسيقى على الـسواء، وقـد تجاذبـه (القناع) حقلان دلاليان متجاذلان، أي مشتركان ومتصارعان في آن واحد، تمـاماً كحقلي الصحراء والبحر اللذين كانا يتجاذبان رمز البدوي في المستوى المضموني الأول الذي جئـت على ذكـره في عـلاقـة ثـلاثـيـة مـتـفاعلة يمكن موازاتها، هنا، مع هذه العلاقة الثلاثية الفنية لاكـتـشـاف مدى الصلة والتراكب بين العلاقتين الثلاثيتين أو بين مثلث المستوى المضموني ومثلث المستوى الفني، وذلك برسم الجدول التالي الذي يوزع العلاقة الجديدة على محاور مركزها (القناع) :

القنـــــــاع		
محور الشعر	محور العناصر المشتركة	محور الاغنية
قافيه، أشعار، الشاعر، الشعر،	الر يشه / الموسيقى	العود، الر يشة، الوتر،
كلمات، يكتب، يقرأ، يقول	الورق، الدفتر،	النغم، الانغام، الصوت،
أدوات النفي، نقط الوقف، الصرف	الرمز، المخطوطة	الموال، نهمت، لحن، غناء،
الورق، الر يشة، يد، الحرف		فاصو رى مي لا، يادان
المخطوطة، الدفتر، الصحف		أغاني، أوتار، العزف، عازف
الضاد، الهمزة، الالف المقصورة		الناي، الارغن، الآلات الغرب
الفعل الناقص، الرمز، همزات الوصل		يسمع، أنغم، يردد، يموسق
حروف الجر، أدوات الشرط، الفاعل،		الآلات القوباء
الالف الممدودة، اللفظة، الفعل،		
الكلمات المنصوبة، يجزم، الفتح،		
لغــة،		

ويمـكـن اخـتـزال (محور الـشعـر) في عناصر اللغة وأدوات الشعر وهي ذات طبيعة متحركة فـاعـلـة، خـاصـة اذا أبـعـدنا العناصر المشتركة (مثل الورق والدفتر والر يشة والمخطوطة والرمز) التي تـتـداخـل في عـمـلـيـة تـفاعلية مع هذا المحور لتقلل من درجة فاعليته الخاصة باضافة شيء منها إليه واحتوائه.

ومحور الأغنية المقابل يمكن اختزال عناصره في آلة العزف وأقسامها (العود، الأوتار، الريشة) وفي عناصر الأداء المنبعثة من تحريك الآلة أو الفعل فيها (النغم، الأنغام، الصوت، الموّال، اللحن) وفي عناصر الفعل أو عنصر الفعل الواحد (يعزف، ينغم، يردد، يموسق، ينهم، يادان) وأخيراً في عناصر السلم الموسيقي الذي يشكل مفتاح هذا المحور الغنائي (فا صورى دو مي لا) — «التقاسيم».

وهو محور يغلب عليه طابع التلقي والانفعال، خاصة حين يبعد عنه العناصر المشتركة أو بعضها مثل الريشة خاصة. ورغم ذلك تبقى في صلب هذا المحور عناصر تشير الى قدر من الفاعلية الخاصة من شأنها أن تقلل من درجة الانفعال والسلبية وتعطي عناصر المحور قدرة على التفاعل وتلقي الفعل، مثل تذكير آلة العود والوتر والنغم واللحن والموال والصوت.

أما محور العناصر المشتركة فيختزل نفسه تلقائياً في ثلاثة عناصر هي الريشة والموسيقى والمخطوطة. والريشة هي من أغلب المفردات التى حافظت على كيانها الخاص كما هو دون تغيير في كل سياق القصيدة الذي وردت فيه عشرين مرة، فقد جاءت معرفة دائماً ودون استثناء بأل التعريف، كما جاءت مفردة ومؤنثة على الاطلاق أيضاً، على الرغم مما هو في الريشة من مقومات الذكورة الشكلية والفعلية بالنسبة للعزف على أوتار العود، إذ يقابلها هذا الأخير (العود) في حمله صفة التذكير في الوقت الذي يزخر بمقومات الانوثة شكلا وفعلا.

وبالمقابل فان عنصر الموسيقى يشكل أكثر العناصر الثلاثة في القصيدة تلوناً وتنوعاً، على الرغم من أن المساحة الاكبر التى يحصر نفسه فيها هي « النغم» على جميع مشتقاتها وتحولاتها الصرفية مثل « النغم، الانغام، منغوم، ينغّم، يناغم، أتناغم، نغم الانغام، أنغّم»، اذ يتلون عنصر الموسيقى بين اللحن والصوت والموال والنغم إضافة الى أصوات السلّم الموسيقي (فا صوري مي دي لا). وقد بقيت (النهمة والصوت والموال) محافظة في القصيدة على صيغتها اللغوية نظراً لارتباطها بموروث الانسان الخليجي الثابت. في حين ان مفردة الموسيقى لم ترد الا مرة واحدة في صياغة فعلية مبتكرة طارئة على المتعارف من قوانين اللغة، إذ صاغ الشاعر من اللفظة (موسيقى) الاجنبية الاصل MUSIC فعلا مشتقاً هو «يتموسق مثل الرعدة في جسدي» ص٢٤.

أما المساحة العظمى من عنصرالموسيقى التى تتمثل في (ن غ م) كما ذكرت، فقد وردت بما يفيد اقترانها المباشر بقابلية التأنيث، فهي إما تقترن بوصف مؤنث كقوله «الانغام البكر» و «النغم الانثى» أو تتصف بالتأنيث من خلال جمعها جمع تكسير مؤنثاً (الانغام)، والا فانها تبقى لفظاً مذكراً خالصاً (نغم، النغم). وهذا ما يجعل عنصر الموسيقى يحمل فعالية الاشتراك المخصب بين الانوثة والذكورة، الشعر والاغنية.

على اعتبار ان الشعر كلام مموسق. وهو ما أودع فيه الشاعر سر تجربته النفسية والفنية والفكرية :

ـ «هل غير النغم الانثى يفتح في جسدي أبواب اللغز؟ ص٥٨
ـ «في الافق يرى نغماً . أنثى!!! ...ص٥٩
ـ «مازال يفتش عن نغم مفتوح يكشف عمق اللغز ص١١
ـ «من يكتشف النغم الانثى؟ ص١٣
ـ«وتأتيك الانغام البكر الحور العين ص٢٥

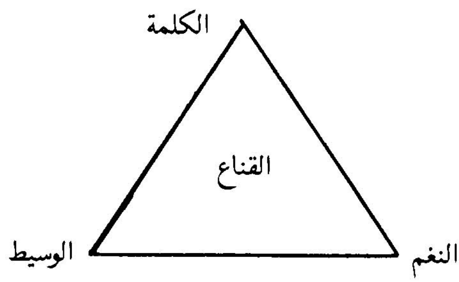
و يتمم عنصر المخطوطة هذا التصور الجنسي للعملية المشتركة بين الشعر والاغنية، حيث تقوم (المخطوطة) بدور المخدع الذي يضم بين دفتيه حقيقة ذلك اللغز وسرّه الخافي «مثل المخطوطة يبحث عمن يقرأه» ص١٣ لذلك تنطوي مفردة (المخطوطة) على فعل سري يدور بين فاعل ومفعول به (القلم والورق) يندغم طرفاه المتفاعلان والمتكاملان في عملية الخط نفسها، و ينكشفان بفك لغته ورموزه. وهو أمر ينطبق على القصيدة الشعر ية وعلى النوتة الموسيقية على السواء :

ـ مثل المخطوطة في عينيه تكاد
النار تراود كفيه الصار ية الوار ية البطحاء ص١٩
ـ والرملة
هذي الالف المقصورة واقفة
تغو يني بولوج الفعل الناقص في الانغام البكر ص٣

وقد تفسر هذه الظاهرة جميع الايحاءات الجنسية التى تزخر بها القصيدة، الا انها ظاهرة موصولة بظواهر فنية أكثر منها شمولاً واتساعاً، وان كانت أشد منها خفاء في نسيج هذا العمل الشعري مما تتطلبه فنياً قصيدة القناع، كما سأبيّن.

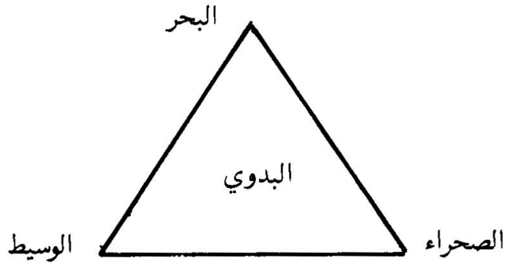
بين الجنس والأسطورة

ان العلاقة الجنسية ذات المحاور الثلاثة التى تتم بواسطتها عملية الخلق الفني تحت «قناع» القصيدة، والتى يمكن اختزالها بصورة مكثفة في المثلث التالي (أ)

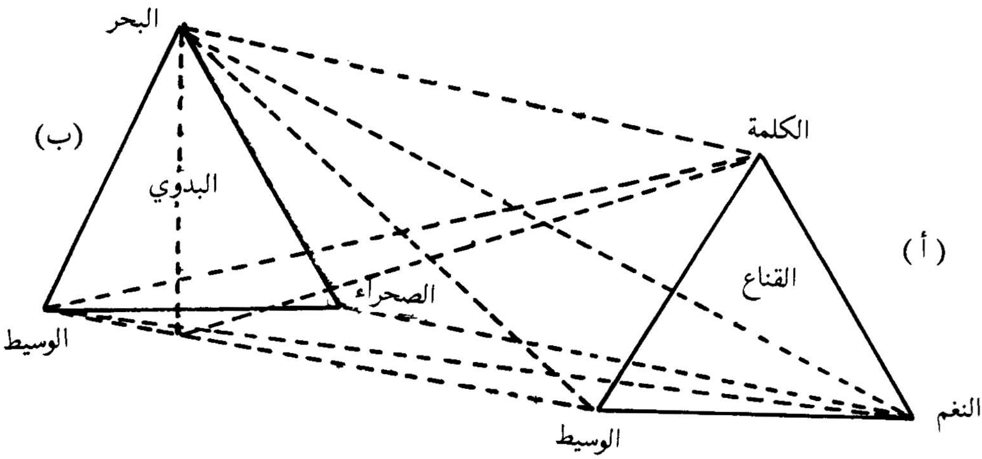


(أ)

هـذه الـعـلاقـة تحـيـط اللثام عن علاقة جنسية أسطور ية، على مستوى عناصر الكون العليا، تـتـمـثـل في العلاقة ذات المحاور الثلا ثة التى سبق وأن تم استخلاصها من القصيدة متمركزة حول رمز البدوي، ويمكن اختزالها هي الاخرى بصورة مكثفة في المثلث التالي (ب)



واذا مـا أمـكـن وضـع المـثـلـثين الجنسيين (أ) و (ب) في وضع قر يب من التطابق بحيث تتعامد الزوايا على بعضها و يتناظر المثلثان، فسوف يمكن الحصول على الشكل الهندسي التالي (جـ) :



(شكل جـ)

و يستطيع الشكل (جـ) أن يفسر جميع مستو يات العلاقة الجنسية الموجودة في القصيدة، بشرط الأخذ في الاعتبار الطر يقة التى تم بها اختزال محاور كل من (أ) و (ب) والتى تعتمد على ارجاع كل ما يتصل بالرمز الدال على المحور الدلالي للمحور نفسه وليس للرمز وحده، فلمحور النغم مثلا يعود كل ما هو يتصل بمناخات البدوي المكانية والنفسية والطبيعية والثقافية، وهكذا ...

كما يحسن الالتفات الى أن الوظيفة الجنسية ليست الوظيفة الوحيدة، وان كانت الرئيسية في تقديري، التى تتحرك لتحقيقها عناصر المحاور المذكورة ولكن كل الوظائف الأخرى يمكن ر بطها بالوظيفة المركز ية التى هي جنسية على أكثر من مستوى كما سيتضح. كما ينبغي التذكير بأن كل العناصر تنطوي على نقيضها من حيث الذكورة والانوثة، وهو، إضافة الى كونه قانوناً علمياً من الناحية البيولوجية، يدخل كقانون أساسي في بناء الأساطير المتصلة بالخلق والولادة والبعث، وهوما تتجه قصيدة الشرقاوي عبر قناعها الى التماس به ان لم يكن الى تحقيقه، كما سأوضح.

وأخيراً فان المطابقة المتناظرة التى يقترحها الشكل (جـ) بين زوايا المثلثين (أ) و (ب) والمشار اليها بالخط المنقط ،يمكن أن تقترح التصورات التالية في حدود عملية المزاوجة أو التزاوج بين عناصر الذكورة والانوثة :

أولا ــ ان المزاوجة بين محور الكلمة ومحور البحر عبر رمز يهما الراهنين (الكلمة / البحر) يفضح ما تنطوي عليه (الكلمة) المؤنثة ظاهر ياً بتاء التأنيث المر بوطة، من عوامل تذكير خافية يمكن أن تنكشف عبر تحولا تها الدلالية التاريخية (في البدء كان الكلمة) وصيغها اللغو ية كصيغة الجمع (كلم، كلام) وعبر تفتيتها الى مكوناتها الصوتية الاولى (تتكون الكلمة من عدة حروف أو أصوات مؤنثة جمعاً مذكرة إفراداً :(حرف، صوت). ولكن لكون الصفة الغالبة على الكلمة هي التأنيث خاصة في ترادفها مع عناصر المحور الذي تشير اليه في الحقل الدلالي الواحد مثل اللغة والقافية والقصيدة، فقد كان معظم ورودها في القصيدة بصفة التأنيث أو في صورة الانثى المتلقية لفعل محور (النغم) ومقترنة بذكورة (البحر) الخافية، مثل :

ــ لبستني في الكلمة ميناء يرقص في حفلات المحار ص٣٩

ــ ومنهمر كنهود الكلمات المبتلات بعطر الهمس ص٢١

ــ يعاشر في الكلمات بنات الهيل ص٦

ــ ياعود الكلمة حين تهاجمني / ارحم بدني ص١٧

وكذلك الامر مع محور (البحر) حيث يدخل كل من محور (الكلمة) ومحور (النغم) معه في علاقة جديدة يمثلها الخط المنقوط الواصل بين (البحر) و (النغم) والذي يخلق بدوره علاقة أخرى جديدة متقابلة مع المثلث المكون من محاور النغم والصحراء والبحر، وهكذا أن يفرز الشكل (جـ) بتقابله الاساس بين مثلثي (أ) و (ب) علاقات ثلا ثية لا حصر لها يعكس جميعها تعقيد بناء القصيدة وتداخل عناصر محاورها ومجالات حقولها الدلالية المتشابكة

بصورة في غاية التعقيد، مما يفسر الغموض الشديد الذي يكتنف القصيدة.[40]

ثانياً ــ ان تلك التوالدات الثلاثية اللامتناهية تفرز، ضمن المحاور الرئيسية، محاور جديدة تقع على خطوط الاتصال والتعاكس في المثلثين الاساسيين. ومن هذه المحاور محور الزمن الذي يتوزع بدوره الى ماضي وحاضر ومستقبل، ومحور الداخل والخارج، ومحور الشرق والغرب، ومحور الضوء والظلمة، ومحور الموت والولادة، ومحور العام والخاص، وغير ذلك مما سوف أتعرض الى بعضه أثناء سير الدراسة. هذا إضافة الى محاور الشكل الفني كالرمز والاسطورة واللغة والايقاع والصور والتراكيب وخصائص الاسلوب و وحدة القصيدة، مما أرجو أن يتسع المجال للوقوف عليها أو على بعضها هي الاخرى.

الا ان المحصلة النهائية التى تبدو واضحة منذ الوهلة الاولى لهذه التوالدات الثلاثية هي ان خيوطاً رهيفة لاحصر لها ظلت تفرزها يرقة القصيدة في تناميها وأطوارها المختلفة، حتى باتت تحكم تطابق مثلثي (أ) و (ب)، بعد ان وضعت أو كادت تضع جميع محاورهما الرئيسية والمتوالدة في فضاء شرنقة محكم النسج يدق على التتبع والتقصي والاستبار والحصر مادام «انه لانهاية لاحتمالات المعنى الشعري، وان القراءة الفاحصة للقصيدة عالم بدون حدود».[41] ان الشاعر نفسه لا يمل على طول القصيدة من التأكيد على هذه الحقيقة والتذكير بها، وذلك لأنه ينطلق من الاصرار على سبر نمو العملية الشعرية ورصد ملامحها وتحسسها مرحلة وخطوة خطوة منذ أن كانت جنيناً في رحم المجهول، وهو بذلك كله يتحدى عوامل خنقه وظروف محاصرته كشاعر مبدع سلاحه الوحيد القصيدة وقوته الكبرى تكمن في خلقها. وهو حين يتكاثر و يتوالد عبر محور (الكلمة الشعرية) متطابقاً، موحداً، متقاطعاً، متعارضاً، ومتزاوجاً، مع كل هذه المحاور بعناصرها اللامتناهية، فانما هو يريد أن يثبت قدرته على الحياة ومواصلة النضال والخلق الفني حتى الرمق الأخير.

ولأن القصيدة كلها تقول ذلك، أي تقول نفسها و بصورة مطردة حية نابضة عبر جميع أجزائها وخلاياها ولغتها وكيميائها، فان الاستشهاد على تلك الحقيقة بأمثلة لا يحتاج لغير الانتقاء الاعتباطي. فهذا مطلع القصيدة يبوح بالسر منذ أول الطريق وهو يصور جوهر الخلق الفني من الداخل والخارج معاً :

«منغمر في عسل التعب الطالع من حمى النحلة
منهمر في نسغ المحار الداخل أحلام النخلة
والرملة / هذي الألف المقصورة واقفة
في البحر كأن الفجر يحدق في تكوين الطير»

وها هو عنصر التوالد والتكاثر يطل عبر عدد من المحاور الثلاثية مما غطته هذه الدراسة ومالم تغطه بعد :

«مركون مثل المخطوطة/ والانغام البدوية من شفتيه / تطل على أيام الرعد وتغزلها

حجراً
شجراً
طفلا.»ص ٦

وها هوذا القناع (ضاحي + الشاعر) يجهر بالسر علناً و بكلمات واضحة :

«أتطلع في مجهولي المتوزع عبر الألوان
أدخل إشراقاتي » ص ٧

وهذا هو خط يمتد بكل وضوح بين محور النغم ومحور الكلمة، موحياً ومشيراً الى ما يمكن أن تسقط على هذا الخط من أضلاع جديدة خالقة محاور جديدة، وذلك في المفردتين (غموض) و (الكامن) :

ياهذا الوتر الواصل بين غموض العزف الراهن
والنهر الكامن في الكلمة
ياالضالع في الريب الملهم ص ٨

وليس يمل الشاعر من التأكيد على حقيقة التوالد والتكاثر والتى يجعلها انعكاساً لعلاقة واضحة بين محورين هما الزفير والشهيق المتولدين من محورين آخرين هما الداخل والخارج. فها هي ذي الريشة:

تخثر صوتي[٤٢] الطفل الشجر القمر العصفور
تخثرت أنا النابض بين زفير الهم العربي
وشهق يدي ص ١٠

وأخيراً، فلأن مز يداً من الامثلة في هذا الصدد، أي على وجود القصيدة، يعنى نقل القصيدة بكاملها، فانني اكتفي بما ذكرت من أمثلة جاء انتقاؤها اعتباطاً بحتاً.

بقي الآن أن أعرض، و بصورة موجزة، لبعض المحاور الثلاثية الهامة التى يولدها الشكل (جـ) (الشكل جـ في كل احتمالاته = القصيدة بكل ايحاءاتها وجزئياتها و بنائها) والتى تكون علاقات أساسية في النص، خاصة في ربطها بين بنيتى الشكل والمضمون.

محـــاور ثلا ثيـــة

بقليل من التحوير (المركز على النص الشعري) لصياغة سؤال رولان بارت (Barttes Roland) : «كيف يجري الحديث عن الأدب؟» و باعتماد جوابه وهو «بعدم الحديث عنه، وإعادة كتابته»[٤٧]؛ يمكن تصور كيف ان الشكل المولد (جـ) ـــ The Generator ـــ الذي اتخذته هذه الدراسة منطلقاً لها، يمكن ان يساوي في محصلته الاخيرة (اللانهائية) كون النص الشعري أو «الفضاء الشعري» اللامحدود حسب تعبير الدكتور كمال أبوديب.

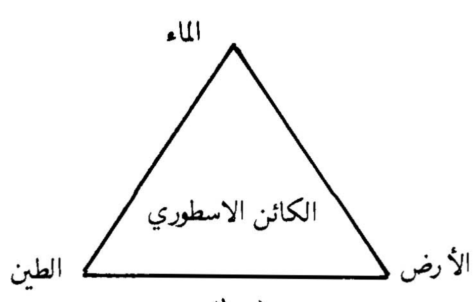
ان الشكل (جـ) يقترح، من خلال غناه وقدرته على التنوع والتلون، ان اختيار عنصر محدد من محور العناصر المشتركة (الوسيط) في أي من المثلثين (أ) و (ب)، من شأنه أن يحدد الاطار المضموني أو الفني الذي تتحرك في داخله صورة الموضوع في المثلث. لذلك اعتبرت عناصر (المحور الوسيط) بمثابة المفاصل التى يتحرك بواسطتها مختلف أضلاع الشكل (جـ) ومنها يتولد عدد غير محدود من المحاور الجديدة، مما يعكس أهمية هذه العناصر في بناء النص الشعري وحركية انساقه ومحاوره وموضوعاته ولغته ورموزه وصوره وايقاعاته المختلفة.

وسوف أقوم باختيار عنصر (الطين) من المثلث (ب) كعنصر وسيط أو مشترك بين محوري البحر والصحراء في موضوعة (البدوي) كما سوف أقوم بعد ذلك باختيار عنصر (الر يشة) من المثلث (أ) كعنصر وسيط بين الكلمة / القصيدة والنغم / الموسيقى. و بناء على كل اختيار سأقوم بدراسة الفضاء الشعري الناتج عنه والمنعكس بدوره على بقية المحاور الاخرى في تنوع عناصرها و بالتالي على موضوعة (البدوي) أو (القناع) نفسها.

الكائــن الاســطوري

كما قلت من قبل، ان «الصحراء» و «البحر» في ثبات كل منهما على محوره لايعنيان أكثر من كون كل منهما رمزاً يختزل عناصر محوره، تماماً كرمز «الوسيط». لذلك فان اختيار «الطين» عنصراً وسيطاً في هذه المرحلة من الدراسة، يقتضي بدوره اختيار العنصر المناسب الواقع على كل من المحور ين الداخلين معه في العلاقة الثلاثية المشتركة؛ وذلك تبعاً لطبيعة الفضاء الشعري الذي يحدده منهج الدراسة من جهة، والحدس النقدي المسلط على القصيدة والمنبثق عنها في آن من جهة أخرى.

ونظراً لأننى سأحاول تلمس أجواء الاسطورة الأساسية الذي توحي به قراءة النص في ارتباطها بجذور (البدوي) الانسان الاول من ناحية، وفي تماسها مع عنصر القناع كوجه آخر مطابق للبدوي من ناحية ثانية، انني سأجد بين يدي، لذلك، شكل المثلث(ب) وقد تحول الى الشكل التالي:



(ب[١])

لقد كان الشاعر حريصاً على إبراز شخصية البدوي، لا كشخصية تاريخية طارئة، عابرة ومتخلفة، كما ألمحت الى ذلك من قبل، بل ككائن اسطوري كوني متجذر في عناصر الطبيعة الاولى وفي حركتها وتفاعلها وتوالدها الحي وصولاً بها الى الفكر الاسطوري الذي انبعث عنها بعد ذلك، وهو مايمكن أن توحي به النص «ذاكرة الوقت البدوي»[٤٤] و « جذر الأصل»[٤٥]، كما يمكن أن تجسده صور وتعابير لايمكن الاحساس بها أو فهمها (شعرياً) الا على ضوء الحدس الاسطوري، من أمثلتها :

ـ «مركون مثل المخطوطة
والانغام البدوية من شفتيه
تطل على أيام الرعد وتغزلها حجراً شجراً طفلاً ص٦»
ـ «الانغام البدوية يجهلها
من لم يسق السنوات جنون الرمل» ص٦
ـ «مي . في طرفيه جهات الأرض
رأت في المغلق صورتها
دخل التربة من باب الرفض
وتحنى الركض
تكحل أجنحة الزيتون المشتدة في فعل النقض» ص١٨

ان التصور الاسطوري في النص ينبع في حقيقة من «مفارقة الزمن» حسب تعبير الدكتور جابر العصفور، وهو «توتر بين صوت الماضي وصوت الحاضر»[٤٦] أو «الممكن والذاكرة» وصولاً بهما الى «لابد الحلم» حسب نص القصيدة. وسوف أقف على هذه المفارقة الزمنية فيما هومقبل من الدراسة.

وقدرة النص على تحويل البدوي الى كائن اسطوري ليست بالامر المستعطي أو المتعسف، وذلك لما يرفد «ذاكرة الوقت البدوي» من انساغ عميقة الجذور في تربة الاسطورة الدلمونية القديمة، وهي الاسطورة التى يعتصم بها ذلك الانسان، مهما اتصف به من صفات الشعر والتنقل والترحال وحب المغامرة وكشف المجهول من أجل بناء الحضارة الانسانية منذ فجر التاريخ، للمحافظة على جذوره ومواقعه التى انطلق منها. وهومايمكن ان يكشف من تسلط فكرة الانتماء الى الارض والوطن على الشاعر. لذلك نجد ان هذا البدوي مهما أغوى «الصحراء بقص شريط البحر» ومهما قال عن نفسه «أنا البدوي الضائع في ميناء العالم ص ٤٨» ومهما «هام النخل طريداً في صحراء اليم الحجري ص ٥٢» فانه حريص على ان يعود الى الوطن / المنطلق «محاراً يصعد من أهداب الشاطىء مخفوراً للصحراء ص ٣٠» وذلك لينفجر «بالالغاز القمحية صمت الصحراء ص ٥٢» بعد أن «قاد اليم بذاكرة النخلة» ص ٥٣.

ان مضمون اسطورة دلمون يتصل بهذه الحركة الدائبة والمتصلة بين الماء والصحراء في محاولة، كل مرة، لخلق روح جديدة تتفاعل في رحم «الطين اللازب» ص ٢٧ حسب تعبير النص متأثراً

بالنص القرآني. تقول أسطورة دلمون : ٤٧

«... بايحاء من نينهر ساجا ونزولا عند رغبتها يمد إنكي جزيرة تلمون بالماء النقي فيسيله بأراضيها رقراقاً، ثم أخذ إنكي يطلب ودها ويخطبها لنفسه. ومع ان نينهر ساجا في البداية تتمنع عنه، تعود في نهاية الامر فتقبله يلقحها و ينجبان ابنتهما نينسار NINSAR آلهة النبات، وهي التي قد ولدت من تزاوج التربة (أي الارض نينهر ساجا) بالماء (وهو الاله إنكي). تلك بداية البداية».

و يضيف المترجم معلقاً على الاسطورة وملاحظاً:

«يعتبر إنكي سيد الارض ومصدر الذكاء والفهم وانكي سيد الاخصاب Fertelity ومن الاخصاب تنبع الولادة وهذه الاخيرة هي سر الحياة!). و يضيف أيضاً موضحاً:

«وهكذا نرى الارض «كأنثى» ساكنة ومستقبلة للاخصاب ومنتجة للعطاء ... بينما الماء كذكر فيه خلق وهو متحرك يجرى بارادة ولتحقيق غرض ما.

وما أسطورة تلمون الا حكاية تدور حول التفاعل بين الارض (التربة) والماء ... في تمازجهما وحده ... أصل الكون.» ٤٨

و يوظف الشاعر هذه الاسطورة توظيفاً خفياً في نسيج القصيدة، وليس توظيفاً طافحاً على السطح كما فعل الشاعر علي عبدالله خليفة، ٤٩ ولكنه توظيف حي فعال يتسرب في بنية القصيدة العميقة و يبرز موقفه الوجداني والفكري من مسألة الانتماء الى الوطن كما ألمحت قبل ذلك. لذلك يمكن لمس أجواء الاسطورة في النص عبر مايتخلله من عناصر. المحاور الثلاثية (الماء ، الارض ، الطين) في علائقها المتفاعله وتوالداتها الحية الدالة على تجذر حياة هذا الكائن الاسطوري (البدوي) وتجددها على الدوام، كما في قوله:

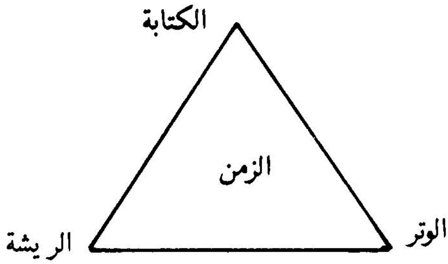
ـ «وأنا أتوسد جذع الطين / أتنفس إشراقاتي» ص ١٧
ـ «من خارطة يتسنبل فيها طين الليل البدوي ر ياح شمال». ص ٢٦
ـ «حدقت. دمي في الممكن محترق / كعناقيد الطين اللازب». ص ٢٧

إن هذه العلاقة الاسطورية الجنسية الحية تقرب كثيراً بين محاور المثلثين الاساسيين (أ) و (ب) الى درجة كبيرة من احتمال التطابق. كما تلقي ضوءاً أو تعطي تفسيراً لتعابير وصور مثل «النغم الانثى» و «ماء الفعل تقوّس» و «الكلمات الحبلى» و «حمحمة البحر» و «صهيل الصوت». اضافة الى ان الجو الاسطوري الجنسي يدخل رمز «البدوي»، كمحصلة أخيرة، تحت ظل «القناع» مما يجعل الاخير أوسع أفقاً وامتداداً على شبكة النص، وهو مايساعد في الاخير على تصور ان يكون (البدوي) كائناً أسطورياً من طراز فريد يقدر على الخلق في جميع مستوياته الاسطورية والفنية والحضارية واللغوية. و بقدر مايتسع رمز البدوي في النص اتساع البحر فانه يبقى مشدوداً، كما ذكرت، الى أصوله. وكأنه في تلك الحركة المتناوبة والمتجاوبة عبر «الاوتاد البحرية» و «خيام الازرق» و «صحراء اليم» يقوم بفعل أسطوري خارق يتمثل في عملية الخلق نفسها بكل أبعادها

وفي زمن واحد معجون بكل الازمنه والافعال والاماكن المتناقضة، بحيث تتوحد جميعها في «القلب البدوي» أو «الكشف البدوي» كما تفعل ذلك نفسه على صعيد فضاء النص الشعري كله وعبر جميع محاوره وعناصره «أشتق لنفسى أصواتاً لايعرفها وطن / زمن / لون» ص ٦٣، التى يستقطب حركتها جميعاً مركز الذات المعتصمة بذاتها، وكأنما هي «قلب النون» أو «جذر الاصل» أو «أنا النقطة دار العالم من حولي».

الزمـــــن

يمكن اقتراح مثلث «الزمن»، بعد اختيار عنصر (الريشة) كوسيط وتعديل المحورين الآخرين في مثلث (أ) الى (الكتابة) و (الوتر)؛ وذلك على النحو المتمثل في الشكل التالي:



(أ[1])

ولاحاجة، بدءاً، للتنويه بارتباط هذا الشكل بالشكل (ب[1]) الخاص بالاسطورة، وذلك لكونهما معاً يقومان بدور التقريب والمطابقة بين الشكلين الاساسيين (أ) و (ب) الخاصين بالبدوي والقناع، من أجل خلق وضع مثالي للشكل (جـ) قادر على «إعادة كتابة النص» حسب رولان بارت المشار اليه.

ان الزمن الذى يتخلل النص و يشكل في النهاية ايقاعه الخفي وأبرز مكوناته بنيته العامة، هو زمن دائري، تشكل الذات مركزه الخاص، و بالتالي فهويمكن ان ينطلق من على أية نقطة فوق محيط الدائرة متجهاً الى الوراء والامام معاً، إنه زمن يدور على نفسه دون توقف، أي زمن أسطوري، أو زمن بدوي «مطلق»، يتزاوج فيه الحلم بالذاكرة، المستقبل بالأمس، و يكون الحاضر أو «الراهن» لحظة المزاوجة بينهما ووسيطاً مشتركاً أو خميرة تفاعل كالطين بين الماء والارض أو كالريشة بين العزف والكتابة حيث «عناقيد المي .... ملك يعدو بالوقت ومملكته تتشكل مثل خيوط الابريسم» ص ٢٨ وحيث العزف «يد تمشي بالوقت» ص ٣٠ ان تيار الزمن بهذه الخاصية الدائرية في الحركة قادر على أن يغمر في محيطه كل محاور المثلثين (أ) و (ب) بجميع عناصرهما المتوالدة، كما هو قادر على ان يطابق بينهما ويحقق للشكل (جـ) صورته المثالية. لذلك نجده يتقاطع

مع كل محاور القصيدة الرئيسية والجزئية و يوالد بين عناصرها ويخلق

الساكن من المتحرك والمتحرك من الساكن، حتى غدا النص في تشابكه عالماً اسطورياً ولغة متوهجة وقناعاً يتزاوج من تحته ومن خلاله الخاص بالعام والذات بالموضوع والشكل بالمضمون والنقيض بنقيضه، وايقاعاً ينحل فيه كون القصيدة وكون الشاعر و يتزاوجا في ذات الوقت.

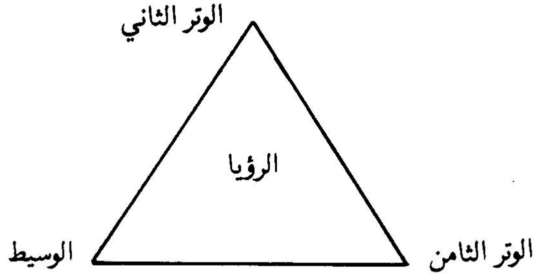
ورغم ذلك كله فان ظاهرة الزمن لها خصوصيتها في النص، فهي ترتبط أولاً بتجربة الشاعر الخاصة حيث يتثاءب الزمن وتستطيل الساعات وتتسع الظلمة، وليس في مقدور الشاعر لمقاومة ذلك كله الا أن يحلم و يكتب حلمه الممتد على مدى الماضي والحضار متصلا بالمستقبل والولاده الجديدة والضحى المنبلج من رحم الليل الطويل: «هنا لاتحصل على قلم للكتابة سوى حلمك الممتد الى مالانهاية»[٥٠]. لذلك كله تمحورت ظاهرة الزمن، بخصوصيتها، في النص حول محاور: الكتابة والوتر والريشة.فالكتابة باب الخروج من الظلمة للنور الموجود في الداخل: «لو تنتفض الكلمات المنصوبة في الليل / وتكسر كل نقاط الوقف» ص ٥٤. والوتر مستودع الفرح الموقَّع والعاطفة المكنونة والرؤيا الممتدة والحلم المنغوم، انه مستودع القصيدة أو الكتابة الشعرية: «هاقد وصل الوتر المطر الشاهر حلماً» ص ٥٩ وطبيعي ان يكون «حلماً بدوياً» مشهراً كالسيف مادام الوتر مرتبطاً بضاحي بن وليد / البدوي / القناع، الذي يكتنز اسمه، قبل أي شيء آخر، بالضحى الوليد والنور المتفجر من الظلمة الحالكة والصراخ المنبجس من السكون و «الصوت»[٥٢] الطالع من غابات «الوتر الصامت» وهو كل مايحتاج له، الشاعر من أجل أن يودعه شمس القصيدة وسر الكلمات، لذلك كانت أبرز صفات «الوتر» في النص: «سيف الوتر، الوتر الاوسع، الوتر المطر، الوتر المسقي، الوتر الواصل بين غموض العزف الراهن والنهر الكامن في الكلمة الوتر الصامت، الوتر الصداح، الوتر المحفوظ، فضاء الوتر، الوتر الساطع، الخ».

الرؤيـــــا

و يلاحظ من بقية الصفات الاخرى، كالوتر الثاني والوتر الثامن، وهما يردان دائماً بشكل متقابل، ان الشاعر قد أناط بالوتر فنياً بدور مايمكن تسميته «ادارة ظاهرة الزمن في القصيدة وتوجيهها» متخذاً من عدد الاوتار «ذريعة فنية» لتقسيم الزمن الى ماضي وحاضر ومستقبل بمقتضى ماتقوم به أوتار العود الستة (بعد زيادتها) من دور في تقسيم الزَّمن تقسيماً ايقاعياً على هيئة «تقاسيم» موسيقية حاول الشاعر أن يتقصاها و ينسج عليها هيكل قصيدته العام والخاص ويحملها أسرار الكتابة الشعرية في ذلك النص بالذات.

الا ان النص لايشير بالتعيين الا الى وترين اثنين باسمهما (الثاني) و (الثامن)، أما بقية الاوتار فتذوِّبها الصفات والصور في غمرة النص. ولذلك أسباب يمكن ان يكشف عنها شكل ثلاثي متولد من محور النغم الاساسي في ارتباطه ببقية المحاور في الشكل (جـ) المذكور، و يتمثل هذا

الشكل الجديد في ثلاثة محاور تقوم على الوتر الثاني، الوتر الثامن، الوتر الوسيط أو الاوتار، وذلك كالتالي :



فالوتر الثاني، في المسألة الموسيقية، يشكل الحد الادنى من امكانية العزف الموسيقي، إذ بأقل من ذلك (أي بوتر واحد) يتعذر تقسيم الزمن تقسيماً ايقاعياً موسقاً، لذلك ابتدأ العزف الموسيقي الوتري باكتشاف الوتر الثاني انه إذن البداية، بداية العزف على أوتار الواقع الذي يرمز اليه الشاعر بالوتر الثاني والقصيدة كلها،فهو يشير بذلك الى العقد الثاني من هذا القرن الذي عاش فيه ضاحي وأبدع في العزف على العود وفي غناء فن الصوت، الا ان هذا العقد (الثاني) يمثل بالنسبة للشاعر (الذي يشترك مع ضاحي في خصائص كثيرة، جئت على ذكرها، تحت قناع القصيدة) زمناً ماضياً أشبه بالذاكرة التى هو أحوج مايكون لها وهو في «قمة العذاب»:

ـ والريشة في الوتر الثاني غائرة ص ٩
ـ يحاجج مكتشفاً في الضربة أنسام الوتر الثاني المغمور ص ٢٧
ـ فالوتر الثاني أيام / تتناثر من وهج الجوع الصارخ فوق المجداف ص ٢٩
ـ في الوتر الثاني / الوتر اليوم الشهر العقد المتناثر ص ٣٦

لذلك يذوب الزمن الماضي (زمن ضاحي) في اللحظة الراهنة (زمن الشاعر) منفتحاً على زمن جديد موجود بالقوة وان لم يوجد بالفعل، ذلك هو «الوتر الثامن» الذي يشير بدوره الى عقد الثمانينات من هذا القرن. وعلى العكس من (الوتر الثاني) يمثل (الوتر الثامن) مفارقة على عدد من المستويات. فهو أولا غير موجود بين أوتار العود الخمسة أو الستة على الرغم من أهميته الكبيرة في انطلاق عملية العزف من أساسها في (الوتر الثاني) الى أفقها المحتوم «لابد الحلم» الذي لابد أن تنفلت اليه في الوتر الثامن، و يشير العدد ٨ بالفعل الى أفق الحلم أو المستحيل كما يبدو في الفكر الاسطوري والانساني بشكل عام، فأيام الاسبوع مكتملة سبعة ورحلات السندباد كاملة سبع، و بناء العالم مكتملاً في سبعة أيام، اذن فالعدد سبعة هو العدد التام المكتمل و يأتي بعده مباشرة

أفق الحلم وعالم المستحيل[٥٥] ثم يطرح الوتر الثامن مفارقة أخرى تتقابل مع الوتر الثاني، فالوتر الثامن هو زمن الشاعر الذي كان حلم ضاحي المتحقق بالقوة :

«ما أبعده الوتر الثامن!!
ما أبعده الوتر الثامن!!
ما أبعده عني وأنا فيه!!» ص ٥٠

لذلك فان العلاقة بين الماضي والحاضر، الذاكرة والحلم، الوتر الثاني والوتر الثامن، هي علاقة متجادلة يساعدها «القناع» على التفاعل والمزاوجة بين ذات الشاعر وذات ضاحي، الكلمة والنغم، الكتابة والوتر. وان كان اتجاه الزمن دائماً نحو المستقبل / الحلم الذي هو حالة : «لاشيء سوى الوتر الثامن يطربني» ص ٢٦ الا ان لحظة الغبش التى يختلط فيها الحلم بالذاكرة بين الوتر الثاني والوتر الثامن يمثلها محور «الوتر الوسيط» في المثلث السابق. وهو محور تتلون فيه صفات الأوتار تلون قوس قزح، متدرجة ومتداخلة في آن بين الوتر المعلّب / الوتر الصامت / الوتر المحفوظ / الوتر الوتد / الوتر اليوم الشهر العقد المتناثر / الوتر الثاني، و بين الوتر الصداح / وتر الأوتار / الوتر الساطع / الوتر الفضاء / الوتر الواصل بين الكلمة والعزف / الوتر المطر الشاهق أطفالا / الوتر الثامن[٥٦]. لذلك يشكل هذا المحور الوسيط مفصل الانتقال من زمن لآخر وخميرة التفاعل بين الازمنة والرحم الذي يتم فيه التزاوج بين الحلم والذاكرة، الكلمة والنغم، الأمس بالآتي؛ إنه ذروة الطرب وقمة ابداع العزف على كل الأوتار في لحظة واحدة من اللذة والألم :

ــ «ياوتر الأوتار العارف حولي / في أحلامك تلك المخضرات كقلب الأحمر وترني» ص ٣٦
ــ «مافائدة الأنغام إذا شهقت بالحرف ولم تشدخ رأس النائم؟» ص ٢٣

المحــور الوسيــط

و يبقى في المثلث شكل (أ[١]) معالجة محور الوسيط (الر يشة) الذي ير بط بين محور الكتابة ومحور الوتر، لتكتمل بذلك معالجة ظاهرة الزمن التي تحرك هذا الشكل كما تحرك من خلاله كون النص بأكمله.

وفي الر يشة يكمن الخلق الشعري بأكمله على كل المستو يات اللغو ية والموسيقية والتشكيلية والاسطور ية والجنسية وغير ذلك. لأن في الر يشة، في قلب الر يشة، يلتقي السكون بالحركة، والثابت بالمتحول، والماء بالصحراء، والصار ية بالبحر، والذكر بالأنثى، والقلم بالأ وراق، والر يشة بالأ وتار، والذاكرة بالحلم، والأ ول بالأخير، والمغلق بالمفتوح، والوتر الثاني بالثامن، انها قمقم نحيل شاحب يتصف بالجمود وفي داخله يحوي الكون والزمن والوجود. و بعد تتبع لجميع أوصاف وفعاليات الر يشة في النص أمكن استخلاص ماسبق ذكره، ومنه على سبيل المثال :

ــ والر يشة ذاكرة الوقت البدوي / تنود على كتفي ص٥
ــ فالر يشة سائرة في جب الحزن / تعد ثواني العصر الجاثم فوق أصابعها

ــ فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع / تمد الرجل المجدافية ص١٥
ــ والريشة بين يديه بلاد لا يتحرك فيها غسق / قلق ص١٩
ــ فالريشة بين الدو واقفة تنزف حيرتها ص٢٤
ــ فالريشة قديس يتضرع بين يدي / مسكون بالشهوة ص٢٣
ــ ياقلب الريشة. حاجج باللفظة أوتاري ص٤٩
ــ الريشة هذي الحلمة في شفتي ص٦١

ولأن الريشة تفض مغاليق الفكر واللغة، وتفجر من صمت الأوتار أسرارها المكنونة، وتخرج من صدرها ايقاعات الزمن المحتبسة، فقد كان لها، اضافة الى الدور الوسيط والفعال في المثلث شكل (أ[١]) دور خطير وأكثر فعالية، هو أشبه بالسحر، في مجمل النص، إذ يرجع لها حركة كل شيء في النص على الرغم من سكونيتها الظاهرة، فكل مكونات النص «تمضي خلف الريشة» ص ٥٣، كما تقترن بها أهم وأكبر حركات النص الظاهرة والباطنةمثل «فالريشة في حانات الحب الممنوع»

تدور تدور تدور
تدور تدور
تدور
أصابع همي الخمس العشر الألف تدور». ص٣٢

ورغم ذلك تقف «الريشة» أحياناً وحيدة، منتصبة، معزولة عما سواها في سياق النص، راسمة الخط البياني لايقاع القصيدة المظفور من الحركة والسكون اللذين هما جوهر الزمن والموسيقى والكتابة الشعرية، والداخل والخارج، الخاص والعام، الذات والموضوع .. مثال ذلك :

أتقلب مثل الجمرة في بلدي
أشرب من ثلج القبر قواقع ناري
والريشة!!
من أنبت فطراً في داري
وتأبط في شفتيَّ فضاء السندس؟
من جرَّع أطفال الموال دم السفلس ص٩

واذا ما تذكرنا ان «الريشة» تمثل عنصراً من عناصر محور وسيط في حقل دلالي واحد هو «القناع» شأنها في ذلك شأن «المخطوطة» و «الطير» و «الطين» وهي عناصر تمتاز بالمزاوجة بين النقائض. كما يرتبط بعضها بالبعض الآخر وكأنها جميعاً تنبع من منبع واحد، فالمخطوطة حوار بين الورق الصامت والخط الناطق، على مستويي اللغة والموسيقى، والطين تفاعل بين الماء السائل والرمل الميت المتفتت، والطير الذي تشكل الريشة جزءاً منه انطواء على الناطق ولكن غير المفهوم،

الناطق الغامض، كما هو (منطق الطير) في القـــرآن الكـــريم:
«وعلمنا منطق الطير»[٥٧]... اذا تذكرنا كل ذلك استطعنا أن نلمس ما للريشة من دور خطير في بناء النص وتشكيل محاوره وعناصرها المختلفة وتعميق ظواهر ونزعات نفسية وفنية كثيرة ينطوي عليها النص كالنزعة الصوفية، وظاهرة الاحساس بالزمن، والتقاء النقائض وغيرها مما لا يتسع المجال لتناوله في هذه الدراسة.

وبعد فان الريشة تمثل أحد أبرز المحاور التى تدور عليها رحى النص خاصة فيما يتصل بعلاقة اللغة بالايقاع:

«يا قلب الريشة. حاجج باللفظة أوتاري» ص٤٩

وفيما يتصل بعلاقة القناع بالبدوي من جهة:

«والريشة ذاكرة الوقت البدوي تنود على كتفي» ص٥

وعلاقة القناع بالشاعر من جهة ثانية:

«فالريشة هذي المبرومة في كلمات الورق الممنوع» ص ١٠

وبالتالي فالريشة بدورانها المتصل الحي في كل نسيج النص تحقق وضعاً نموذجياً للشكل (جـ) فيما يتصل بتطابق مثلثي القناع والبدوي تمام التطابق ولذلك حق لها هي الأخرى، كغيرها من المحاور والعناصر، ان تردد المقولة المركزية في النص «ما أصغرني .. وأنا النقطة دار العالم حولي» ما دامت العناصر كلها «تمشي خلف الريشة». كما يفسح رمز «الريشة» بما فيه من حيوية الاشتراك والمزاوجة بين اللغة والايقاع وجهي التجربة الشعرية المتناسجين، يفسح المجال أمام هذه الدراسة للتحول الى مستويات البناء والشكل الفني الاخرى.

وأخيراً فان غنى الشكل النموذجي (جـ) الذي اتكأت عليه هذه الدراسة وانطلقت منه في تصورها لمستويات الرمز وفاعلياته في القصيدة، والمنبثق أساساً عن التصور القائم على المزاوجة بين المحاور الثلاثة الاساسية في النص وتوالداتها وامداداتها عبر مجموعة غير متناهية من العناصر المشتركة والمتزاوجة والمتوالدة بدورها، مما جعل الشكل المذكور (جـ) وفي مقابله تماماً يقف النص، يفرز شبكة من العلاقات التى يصعب حصرها. قلت: ان هذا الغنى في الشكل (جـ) مسئول الى حد كبير عن الاستطالة التي كان عليها القسم الاول من هذه الدراسة والذي حاولت فيه أن أعطي صورة مرآوية لبنية النص العميقة. ولعل أفضل تبرير أو تفسير ماذكره رولان بارت في ضوء فهمه ومنهجه لرمزية العمل الأدبي حين قال:

«لايحيط بالعمل أو يوجهه موقف معين. ولا توجد حياة عملية تقول لنا ماهو المعنى الذى يجب أن نعطيه له...لأن غموض العمل غموض خالص...فهو منفتح على كافة المعاني. طبعاً، إذا أضفت موقفي الى قراءتى لعمل معين، استطعت التغلب على غموضه..فالعمل لايستطيع الاحتجاج على المعنى الذي أعطيه له، مادمت أخضع أنا نفسي لقواعد اللغة الرمزية التي يقوم عليها، أي مادمت أسجل قراءتي في مجال الرموز.»

اشارات

١ ــ أنظر كتابه بنفس الاسم من منشورات الشركة العامة ــ طرابلس، ليبيا ١٩٧٨ ط ١

٢ ــ أنظر دراسة الدكتور جابر العصفور (أقنعة الشعر العربي المعاصر): فصول عدد ٤

٣ ــ أنظر (ماقالته النخلة للبحر): التوحد بالطبيعة عند الشرقاوي، صفحة ١٠٨.

٤ ــ أنظر المصدر نفسه: التوحد بالنخلة والبحر، صفحة ١٢٩.
● من منشورات أسرة الادباء ودار الغد بالبحرين ، ١٩٧٥.

٥ ــ أنظر : الرعد في مواسم القحط ، سبق وان أشير اليه.

٦ ــ في لقاء أدبي مطول أجراه مع الشاعر الناقد البحريني أحمد المناعي ١٩٨٠ وهو مسجل على شريط كاسيت ، ولم ينشر. وقد أطلق بعض الدارسين ع هذا النوع من القصائد في الشعر العربي المعاصر «الشخصية عنواناً على مرحلة»: أنظر كتاب الدكتور علي زايد: استدعاء الشخصية التراثية في الش العربي المعاصر، الشركة العامة، طرابلس ط ١، ١٩٧٨.

٧ ــ المصدر السابق نفسه.

٨ ــ في قصيدة (أبوذر يعبر المستطيلات)، وقصيدة (السهروردي يستشرف) ــ مخطوطتان.

٩ ــ في قصيدة بعنوان (السفينة) ــ مخطوطة ١٩٧٩.

١٠ ــ في قصيدة بعنوان (رؤيا الفتوح) وقد صدرت في كتاب عن دار الغد بالبحرين ١٩٨٣.

١١ ــ في قصيدة (موزة تدخل في اللازورد) ــ مخطوطة ١٩٧٨.

١٢ ــ في قصيدة (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) صدرت في كتاب بالبحرين ١٩٨٢ . وهي مكتوبة ١٩٨٠.

١٣ ــ في قصيدة بعنوان (الطين) ــ مخطوطة ١٩٧٩.

١٤ ــ فتوح الرمز الآخر الذي يحاوره رمز النبي يوسف في قصيدة (رؤيا الفتوح).

١٥ ــ في قصيدة (الاشهل يسأل أسئلة) ــ مخطوطة ١٩٧٩.

١٦ ــ كل المقاطع الشعرية مأخوذة من القصائد المشار اليها سابقاً.

١٧ ــ صدرت عن وزارة الثقافة والاعلام العراقية ضمن سلسلة (ديوان الشعر العربي الحديث) ١٥٦، دار الرشيد للنشر، بغداد. ١٩٨١، وتقع في ١٧٠ صفحة من الحجم المتوسط.

١٨ ــ صدر للشاعر عدد من المجموعات الشعرية بعد المجموعتين اللتين تناولتهما دراستى السابقة، وهى على التوالى: قلب الحب، القيامة، ١٩٨٠ ــ انتماءات، ١٩٨٢. شظايا، ١٩٨١، يمشي مخفوراً بالوعول، ١٩٨٢. والمجموعتان الاخيرتان قيد الطبع. اضافة الى مجموعتي البشارة ١٩٧٠، وخروج رأس الحسين ١٩٧٢.

١٩ ــ في لقاء أدبي مطول أجريته مع الشاعر مؤخراً ١٩٨٣. وهو مسجل على شريط كاسيت.

٢٠ ــ هذا جزء من مطلع القصيدة المذكورة، وهي من غرار مايسمى بالشعر المنثور.

٢١ ــ يروي التاريخ أن عرب نجران قد كانوا يعبدون النخلة.

٢٢ ــ أنظر، مثالا على ذلك لاحصراً، (البدو في أدب الاطفال الاسرائيلي) ــ الكرمل عدد ١٩٨١ لفوزي الأسمر.

٢٣ ــ يمكن مراجعة صورة «أهل البدو» في مقدمة ابن خلدون.

٢٤ ــ هناك مقاطع أو أبيات أو كلمات عابرة تتعرض لصورة البدوي وحياته خاصة في تجربة الشاعر أحمد محمد الخليفة من خلال الصفحة الرعوية الممتدة في شعره والتي توجد أيضاً بصورة موسعة في ملحمة «أرض الشهداء» للأستاذ ابراهيم العريض. غير انها تعالج صورة البدوي كما هي في الواقع ضمن حياة الصحراء والرمل والخيام والناقة وما شابه ذلك.

٢٥ ــ المقصود هنا البداوة بمعناها التاريخي التقليدي المألوف. انظر مقدمة ابن خلدون كذلك.

٢٦ ــ هذه بعض الصفات المنتزعة من القصيدة والمرتبطة بالبدوي مباشرة أو بشيء يدل عليه.

٢٧ ــ يعني حب الهال.

٢٨ ــ النهمة : غناء البحر وله تقاليد في المنطقة لارتباطه برحلات الغوص على اللؤلؤ.

٢٩ ــ ازداد الحاح هذه العناصر على تجربة الشاعر فيما بعد فكتب مجموعة شعرية بعنوان «للعناصر شهادتها أيضاً .. أو المذبحة» قسمها في بنائها العام الى أربعة أقسام هي «أوراق الماء، أوراق النار، أوراق الهواء، أوراق التراب» وزاد عليها قسماً خامساً أسماه «أوراق الوقت». لم تطبع بعد. وقد كتبها الشاعر عام ١٩٨٣ متناولاً فيها أحداث الحرب الاهلية في بيروت منذ بدايتها.

٣٠ ــ الملاحظ أن صورة البدوي التي أطلت برأسها في هذه القصيدة لم تنحصر فيها، بل وردت بعدها في قصيدة (الطين) التي يبدو انها امتداد في تجربتها لقصيدة ضاحي. كما ان القناع المبتكر فيا «عبدالضحى» ماهو الا ضاحي نفسه في صورة فنان تشكيلي نحّات.

٣١ ــ أنظر الفصل الثاني: (حلم المستقبل) من كتاب : قراءة ثانية لشعرنا العربي القديم : د مصطفى ناصف.

٣٢ ــ سبق وان أشير الى المصدر : الكرمل عدد [، ١٩٨١].

٣٣ ــ جدلية الخفاء والتجلي : كمال أبوديب ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٩ ــ المقدمة.

٣٤ ــ ضاحي بن وليد فنان بحريني ولد حوالي عام ١٨٩٠ وتوفي حوالي ١٩٤٥ اشتغل بالطرب والغناء والتلحين ، واشتهر في منطقة الخليج بألحانه المتميزة وأدائه المتفرد في غناء «الصوت» الخليجي ، كما فاق سواه حتى استاذه محمد بن فارس في براعة ريشته وعزفه على آلة العود. وقد عمل قبل ذلك «نهاماً» أي مغنياً يصاحب الغواصين ويرفه عنهم على ظهر السفينة في عرض البحر. أسمر اللون قاتمه مع بعض الجدري في الوجه، مات بعد أن تجرع زجاجة من السبيرتو الحارق.

٣٥ ــ في لقاء أجراه مع الشاعر أحمد المناعي ١٩٨٠.

٣٦ ــ ذكرت تلك المبررات التي تعتبر اتكاءة خارجية عن النص معتمداً فيها على لقاء شخصي مع الشاعر وذلك تدعيماً للنتائج التى سبق وأن وصلت لها في تخطيط أولي لدراسة القصيدة، ولم أعتمد على مقولات الشاعر كمنطلق للتحليل والحكم والاستنتاج، كما هو واضح من سياق منهج الدراسة.

٣٧ ــ أنظر في ذلك (موسيقى الشعر) في كتاب «الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي» للدكتور عبدالحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت ط ١، ١٩٨٠.

٣٨ ــ المصدر نفسه : ص ٣٥١.

٣٩ ــ مقالة الدكتور جابر العصفور.

٤٠ ــ للدكتور كمال أبوديب محاولات علمية في تصور الانساق المتوالدة. أنظر دراسته في فصول عدد ٤، ١٩٨١.

٤١ ــ مقالة (لغة الشعر المعاصر) : محمود الربيعي، فصول ــ عدد ٤، يولية ١٩٨١.

٤٢ ــ الصوت المقصود هنا هوفن الصوت الخليجي المعروف، وليس الصوت بمعنى ماترجمته SOUND أوVOICE، وان كان بين الصوتين قرابة في الاصل.

٤٣ ــ دراسة بعنوان (رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا) ــ مجلة (عالم الفكر) الكويتية، عدد ٢، ١٩٨١.

٤٤ ــ القصيدة ص ٥.

٤٥ ــ القصيدة ص١٨.

٤٦ ــ مقالة فصول عدد ٤، ١٩٨١.

٤٧ ــ أثبتت الكشوفات الاثرية والمصادر التاريخية أن (دلمون أو تلمون) ٥٠٠٠ سنة هي نفسها البحرين اليوم، وهي (أرض الـ
في ملحمة جلجامش. يمكن مراجعة كتاب ملحمة جلجامش للمؤرخ طه باقر، بغداد ١٩٨٠ ط ٣. أنظر أيضاً (البـ
عبر التاريخ) لمؤلفه عبدالملك الحمر والشيخ عبدالله بن خالد، البحرين ط ٣، ١٩٨٢

٤٨ ــ المصدر السابق : ص٦٥ وما بعدها.

٤٩ ــ أنظر قصيدة (هبوب النار على دم الورد) في مجموعته الثانية «اضاءة لذاكرة الوطن»، دار الآداب بيروت، ١٩٧٣.

٥٠ ــ في لقاء أحمد المناعي مع الشاعر ١٩٨٠.

٥١ ــ وصفت الاسطورة دلمون ــ البحرين بأنها «أرض الخلود» التي كان يبحث عنها جلجامش.

٥٢ ــ على الرغم من أن ضاحي قد أبدع في فن «الصوت» الخليجي وكان قبل ذلك نهاماً يصدح بمواويل الغوص في عرض البـ
ألا انه كان دائم الصمت خجولاً ومنطوياً.

٥٣ ــ القصيدة كلها تسبح في بحيرة من الرمز المتكىء على قضايا الواقع السياسية والاجتماعية وغيرهما.

٥٤ ــ تشير هذه الصورة الى معاناة الغواصين الفقراء وهم يغوصون بحار المخاطر من أجل لقمة العيش.

٥٥ ــ في (رسالة الطير) لابن سيناء عدد مدارج الرقي الروحي التي يسلكها المتصوفة ثمانية جبال.

٥٦ ــ هذه هي كل الاوصاف التي وردت في النص متصلة بالوتر.

٥٧ ــ قرآن كريم : سورة النحل. أنظر كذلك كتاب (منطق الطير) لفريد الدين العطار، و(رسالة الطير) لابن سيناء.

ماجريت:

العودة الى الجوهر الغامض للأشياء

بقلم: أ. م. هاماشر

▣ لقد احتاج العالم الى أكثر من ربع قرن ليكتشف أن لاعمال رينية ماجريت محتوى فلسفياً وشاعرياً معا، والذي ينسجم مع اتجاهات اجتماعية وثقافية معينة .. على الأخص في النصف الثاني من القرن العشرين. من جهة أخرى، فليس من السهل، في البداية، بلوغ أو فهم أعماله .. فهو رسام صعب، وبساطته مضللة. مع ذلك فثمة امكانية أكبر خاصة من الجيل الأكثر شباباً، للوصول الى فهم أفضل وأعمق لفن ماجريت.

أعماله توجه لنا دعوة مستمرة لأن نتخلى عن توقعاتنا بشأن الفن، مؤقتاً على الأقل. انه لايستجيب مطلقاً الى مطالبنا وتوقعاتنا، بل يزودنا بشيء آخر في المقابل، «وقد عبر صديقه بول نوجيه عن المسألة بشكل أفضل من أي شخص آخر حين قال في ١٩٤٤: اننا نستجوب اللوحات قبل أن نصغي اليها .. نستجوبها بطريقة عشوائية، ونندهل عندما لايأتي الرد بالصورة التي توقعناها، ولا يبدو مستعداً للمساعدة أو لتقديم المعلومات».

ان أعماله تسمح للمرء أن يستحضر حالة الكينونة التى أصبحت نادرة ونفيسة، والتى تتيح له أن يلاحظ في صمت. القراءة والتفكير تقتضي الصمت .. والاصغاء أيضاً. الصمت يمكن أن يستخدم في ترقب الرؤيا المشعة للأشياء، والى هذه الرؤيا يقودنا ماجريت.

المؤرخ الفني المتمرس قادر، فيما يتعلق بأعمال ماجريت قبل عام ١٩٢٥، على أن يستشف، يصف، يحلل، ويحدد العلاقة بين تجارب الفنان التجريدية ـ المستقبلية ـ التكعيبية والحركات الطليعية الكائنة .. خاصة في بلجيكا وباريس، لكن بعد هذا التاريخ، حين ارتبط بالسريالية، حدث تغيير جذري في فنه مما جعل محاولات المؤرخ الفني ـ المنظبط والنظامي بشأن السيرة، الوصف، التاريخ، تبدو عقيمة وعاجزة عن فهم مغزي وجوهر لوحاته.

من خلال البحث الذاتي والتجريب، استطاع ماجريت أن يفصل أعماله عن المعضلات التى استكشفها الطليعيون التكعيبيون الذين كانوا يحتفظون بنفوذ وقدرة على التأثير أثناء سنوات شبابه، وفضّل المناخ التمردي للسريالية التى امتصت خلفيتها الدادائية وردود الفعل تجاه ذهان الحرب الذي أحدثته الحرب العالمية الاولى.

في السريالية، أيضاً لم يكن امتثاليا فقد عارض بشدة الاسقاط الذاتي والتعبيرعن الذات، ورفض أن تتحول أعماله الى بحوث ذاتية وسيكولوجية وجمالية، فتفقد دلالاتها وتصبح غيرضارة.

لم يكن منسجماً مع المجتمع الذي عاش فيه. ومع انه كان ذا نزعة شكوكية، نقدية، وتهكمية فيما يتعلق بامكانية فنه على اصلاح هذا المجتمع، الا انه رأى في فنه أداة بصرية يمكن بواسطتها، وعن طريق الصدمة والدهشة، أن يصبح الناس وأعين للكامن خلف الاعراف والاصطلاحات، وقادرين على اكتشاف طريق العودة الى الجوهر الغامض للأشياء.

الصور الآسرة والمتحدية في أعمال ماجريت تنشأ عن ايحاءات لغز العالم المرئى. هذا العالم، بالنسبة له، مصدرغنى للايحاءات الشفافة الرائقة. لذا فهو ليس في حاجة لأن يستل مصادره من الأحلام، الهلوسات، الظواهر الخفية، الصوفية، وغيرها. لكن، من جهة أخرى، حالة ماقبل الوعي ـ وهي الحالة التى يكون فيها المرء قبل وأثناء الاستيقاظ من النوم ـ تلعب دوراً هاماً في عمله.

عندما يتعمق المرء في دراسة ماجريت، يدرك أن محاولة حل الالغاز غيرمجدية، بل لابد من تجنبها. غيرأن الفنان نفسه يوفر لنا مفاتيح لفهم طريقته في الرسم، بالاضافة الى العملية الذهنية التى عليها تتأسس .. والبعض يميل الى تسمية هذه العملية بـ «التفكير البصري»، وأنا شخصياً أفضل ألا أعطيها اسماً، فتعبير «التفكير البصري» ليس دقيقاً الى حد كاف و يتضمن الكثيرمن سوء الفهم بخصوص التبعية المحتملة للبصري الى التفكير .. أو العكس.

أيضاً ثمة سوء فهم آخر في اعتبار ماجريت «عقلياً». أي يهتم بمخاطبة العقل لا الوجدان، وهذا قد اتضح في أحوال كثيرة بالرغم من الكم الهائل، بشكل فريد، من المصاهرات الادبية والفلسفية واللغوية التى توحيها أعماله، والتى تقربنا من معانيها. كذلك تعبير «أدبي» ليس صحيحاً في اطلاقه على ماجريت حتى لو لجأنا الى الاستنتاج استناداً الى معرفتنا بالجذور الادبية للشخصيات الرئيسية، الفاعلة، في السريالية.

لنحجم، اذن، عن تأييد أو تفضيل صيغة أو أخرى، ولنلقي، عوضاً عن ذلك، نظرة صريحة وواضحة لنرى مع من، ومع ما، يمكن مقارنة ماجر يت وخزائنه المدهشة.

الباحث الذي يرغب في أن يظهر احتراماً وتحيزاً تاماً مع النضال الذي شنه ماجر يت ضد التأو يلات والشروحات المليئة بالنقائص ــ وهو نضال شاق بالفعل ــ يجد نفسه، مع ذلك، مرغماً على تجاهل الحظر الذي فرضه ماجر يت على ذاته (لقد كان منغلقاً أمام أي تحليل نفساني لأعماله ولذاته) ومحاولا الدخول ــ بدأب ــ في هذا البعد الخاص. حتى ماجر يت نفسه حاول أن يفسر سبب رفضه لأي تفسير.

من الطبيعي أن ثمة مبررات في عدائه الصر يح لفكرة الرمز فيما يتصل بعمله، وكرهه الواضح للتحليل النفسي بشكل خاص، وارتيابه في أي ــ وكل تأو يل. لقد كان يدافع عن الجوهر الحقيقي لأعماله بتبنى هذا الموقف. ولو حاولنا، بناء على ذلك، أن نفهم شيئاً من «معنى» هذه المقاومة ــ وماجر يت لم يمنعنا أبداً من محاولة ذلك ــ فسوف نقترب كثيراً من أعماله عبر هذه الطر يق الملتو ية.

أن ترى، يقول ماجر يت، ذلك هو مايهم. الرؤية بحد ذاتها تكفي أو يجب أن تكون كافية. لكن أي نوع من الرؤية؟ ماهي خاصيتها؟

ثمة نوع من الفهم ممكن بلوغه وراء تخوم أي شرح لفظي، والذي، اذا أراد أن يكون ذا فائدة، فلابد أن تتحقق أصالته وصحته بواسطة طر يقة الرؤية. لكن لسوء الحظ فان الرؤية، بالنسبة لقطاع كبير من الناس، ليست كافية.

الافراد غالباً مايرون الأشياء بعجلة و يفكرون فيها بلا مبالاة. لقد تر بوا وتعلموا ضمن نطاق من القواعد والأعراف والتعاليم، الكلمات فيها هي التى تمثل الأفكار.. و بالتالي فهي ذات وظيفة مهيمنة. هذه الوظيفة قد تركت مملكة الالهام والايحاء، الكائنة «خلف الكلمات»، مهملة وغير مستكشفة.

ماجر يت، مع ذلك، كان أكثر وعياً من معاصر يه بالكلمات و بالمرتبة المشكوك فيها التى أحرزتها. ان وعيه بالكلمات واضح في كتاباته ورسوماته. التعامل مع الكلمات كانت لعبة خطيرة مارسها، ورغم ذلك، وعن طر يقها أدخل عنصر «الكلمة» في صوره «المرسومة»، و بالتالي، فان أي شخص مهتم جدياً بأعمال ماجر يت لايستطيع أن يتفادى ابراز الاهمية القصوى لما قصده من استخدام اللغة في أعماله والقيمة الجديدة التى أضفاها عليها.

البساطة في أعماله هي بساطة مشبوهة. في كتاباته ــ التى تشتمل على مقالات عامة، بضعة نصوص أدبية، مقالات خاصة حول موضوعات معينة ــ وفي العناو ين التى ينتقيها لأعماله .. كان ماجر يت منهجياً، كما هو في رسوماته.



الـفـجائي ــ تصويره لما هو غير متوقع ــ ليس مجرد نزوة اطلاقاً. فضلاً عن ذلك، انه يكمن في مـاجريت بقدر مايكمن في أنفسنا. اننا لسنا مهيئين لفهم، فوراً، تقنيته في التفكير والرسم. وهذا لـيـس تمـرداً من جانبه بل حاجة طبيعية للاستجابة الى ظواهر الحياة اليومية المقولبة وهذه الاستجابة تـأخـذ شـكـلاً مـعـاكـساً ومضاداً للتوقع .. انها الحاجة الى التصحيح. وفي أعماله تصبح هذه قاعدة للـشـعـور والـتفكير والسلوك، والتي اكتشفها وطورها لنفسه. اذن فإن النظر الى منهجه ــ كموضوع لبحثنا ــ هو شرعي مثلما هي الاعمال نفسها.

مـاجريت كان يختار أشياء عادية ومألوفة، منها يبنى أعماله : أشجار، كراسي، طاولات، أبـواب، نـوافـذ، أحذية، رفوف، مناظر طبيعية، أشخاص. لقد أراد أن يكون مفهوماً عن طريق هذه الاشـيـاء الـعادية، واولئك الذين يعتبرونه غامضاً ينبغي ألا ينسوا بأنه قد أشاح بوجهه عن الفانتازيا

وعن العالم المباشر للأحلام، ولم يحاول أن يكون غامضاً .. بل، على العكس، كان يسعى ـــ بواسطة الصدمة والدهشة ـــ الى تحرير رؤيتنا التقليدية والمبتذلة من غموضها.

لقد نبذ ماجريت الحلم كمصدر لرسوماته، وهو عبر عن ذلك قائلا :
(كلمة «حلم» غالباً ماأسيء استعمالها فيما يتعلق بلوحاتي. نحن بالتأكيد نرغب في أن تكون مملكة الاحلام جديرة بالاحترام، لكن أعمالنا ليست معنية بتفسير الاحلام. واذا حدث أن جاءت «الاحلام» ضمن هذا السياق، فانها تكون مختلفة جداً عن تلك التى نختبرها أثناء النوم.)

اذن، الحالة ليست بهذه الدرجة من البساطة التى يوحيها رفض ماجريت الكلي للحلم، ومن الواضح انه لايغفل التجارب التى نمر بها قبل الاستيقاظ من النوم بل ينتبه لها و يضعها في اعتباره، لكنه لايحدد الفروقات أو يميز بين أحلام اليقظة، والاحلام الشفافة، والاحلام الجزئية. وهذا لايفسر حتى الآن التقنية التى من خلالها تنشأ صوره الغريبة، اللامألوفة.

الاحلام الشفافة تختلف عن تجارب الحلم العادي التى قد تجد شروحاتها في تفسيرات التحليل النفسي لفرويد وأتباعه، والمعلومات المتوفرة لدينا توحي بأن ماجريت لم يكن يختبر الاحلام الشفافة فحسب بل كان أيضاً يمنحها شيئاً من الفكر.

ماكس ارنست، الذي شاهد معرضاً لماجريت في لندن عام ١٩٦١، كتب مستشفا بالحدس : «ماجريت لاينام ولايظل يقظاً. انه يضيء. انه ينتهك بشكل منهجي دون أن يضحك».

في احدى محاضراته، روى ماجريت أنه استيقظ ذات مرة في غرفة كان فيها قفص بداخله طائر ناعس، وقد وقع في «خطأ جميل»، حسب تعبيره، اذ بدلا من رؤية طائر في القفص رأى بيضة مكانه. الصدمة التى أحدثتها هذا التحول كانت نتيجة المصاهرة بين شيئين غير مترابطين : القفص والبيضة.

ماجريت لايقول أنه استيقظ من حلم، لكنه يقول بان الاستيقاظ هو الذى جعله يرى مالم يكن هناك. ربما رأى صورة حلم ماقبل اليقظة. هذه التجربة اللاارادية قادت ماجريت الى أن يستنبط تقنية من الاستقصاء لاكتشاف عنصر مميز لكل شيء والذى، بطريقة مبهمة، تزاوج بشيء آخر. هذا جعله يشعر بأنه امتلك نوعا من البصيرة كانت مفقودة. والذى بحث عنه ليكشفه و يظهره كان متواريا بعيدا فى اللاوعى أو كان مكبوحا .. فبعد سلسلة كاملة من التحقيقات استطاع أن يجد ماكان يبحث عنه.

انه يتحدث عن حالة اليقظة و يسعى الى اكتشاف ما اذا كان قد حلم بالأشياء التى رآها أثناء الليل أم أنه رآها فعلا حين استيقظ نهار أو مساء اليوم السابق.

يقول ماجريت :

«حين أفتح عينّي، تحتشد الأفكار فيّ .. انها الأشياء التي رأيتها بالأمس. كذلك ألجأ الى استدعاء أشياء حلمت بها أثناء الليل. انني أتذكرها باحساس من السعادة الغامرة، أشبه بانتصار أحققه حين أنجح فى قهر عالم أحلامى من جديد. ويحدث أن أشعر بمدى غرابة أفكارى فى الصباح، و يبدو أن هذا نابع من تذكر أكبر عدد ممكن من الأشياء، لكن مهما أتذكر فانني لاأعود الى الماضى أكثر من ٢٤ ساعة».

وفى رسالة وجهها الى السريالى البلجيكى، أشيل شافيه، قال: «اذا كان الحلم عبارة عن ترجمة للواقع، فان الواقع هو أيضا ترجمة للحلم».

فيما يتعلق بالتحليل النفسى، كان ماجريت ميالا الى التهكم. انه يتّقيه، ولا يستطيع أن يتغلب على كرهه الشديد له، بل أنه يزداد مع مرور الزمن.

ماتا، رسام شاب، أخذه ذات مرة الى محللين نفسانيين، و بعد أن طرحا عليه أسئلة عديدة حول موضوعات لوحاته، شعرا بأنهما قادران على تأويلها. و يعلق ماجريت قائلاً: (هكذا، أعتقدا بأن لوحتى «الموديل الأحمر» رمز للاخصاء. وعلى ضوء هذا التصور تستطيع أن تكتشف الى أي حد تصبح أعمالي ساذجة. ومخيف حقا ما يتكشف للمرء، استناداً الى هذا التحليل، حين يرسم اسكتشا بريئاً).

لقد حدد علاقة الفن بهذا المجال، في رسالة الى بول كولينيه في ١٢ مارس ١٩٣٧: (الفن، كما أفهمه، يمتلك مناعة قوية ضد التحليل النفسي : انه يستحضر السر الذي بدونه لايوجد العالم. بمعنى آخر، لايجب أن يخلط المرء بين السحر والمعضلة.)

و يضيف ماجريت انه يتعين عليه أن يكون يقظاً تماماً لاستحضار سر العالم، ولا ينبغي أن يطابق نفسه مع الأفكار أو الآراء أو الأحاسيس التى توجد في الأحلام أو في حالة الجنون.

وهو يؤمن بأن شخصاً عاقلا «لن يصدق بأن التحليل النفسي قادر أن يوضح سر العالم. بدقة أكثر أقول، أن طبيعة السر تلغي الفضول (..) والتحليل النفسي بحد ذاته ربما هو أفضل مادة للتحليل النفسي».

وموقفه هذا لاينطبق على التحليل النفسي وحده، بل بدرجة مساوية، ينطبق على تأويلات المؤرخين والباحثين والنقاد.

ان دلالة العناوين التي ينتقيها لأعماله تبدو وكأنها ذات أهمية ثانوية بالنسبة الى الأعمال نفسها، لكن اذا بحثنا في أصول وتاريخ ومغزى العناوين الغامضة المخنوقة باحكام، فاننا سنتوجه مباشرة الى اللب الحقيقي لرسوماته السريالية.

وفقاً لما صرح به أقارب وأصدقاء ماجريت، فان العناوين أحياناً تتشكل عبر ابتكار ماجريت نفسه، لكن في أحوال كثيرة عبر مناقشاته مع الآخرين .. ان دائرته من الأصدقاء لم تكن تتألف من رسامين وانما من شعراء وكتاب ومفكرين.

لقد صاغ مرارا قوانين جديدة تستجيب اليها العناوين، وهذه القوانين مبنية على مفهومه عن طبيعة ووظيفة اللوحات نفسها. ورغم أن اللوحات هى التى تستدعى العناوين، الا أنها تبدو قادرة على الوجود بشكل مستقل ومتواز مع اللوحات. ان خصيصتها، الاستفزازية أحيانا، تكمن فى علاقتها الغريبة مع الصورة المرسومة. فضلا عن ذلك، فان اهتمام ماجريت الشديد بالعناوين، وبتغيير وظيفتها على الأخص، وهومايهدف اليه، هو فعل استثنائى وفريد.

مم تتألف قوانين ماجريت؟ انه لم يزودنا بالمعلومات الكافية، لكنه ردد طوال حياته، وبأشكال مختلفة، ماكان يطمح اليه بأعماله وعناوينه. ان ماكان ينشده هو أن يضع حياة جديدة



فى رؤيتنـا المتـعبة، المبتذلة، لأشياء الوجود العادية. ولأن رؤيتنا لها مبتذلة فقد أصبحت عمليا غير مرئية. لقد أراد أن يعيد دهشتنا الأ ولية ازاء الأشياء.

يقول ماجر يت: «اعتقد أن أفضل عنوان للوحة هو العنوان الشعرى. بمعنى آخر عنوان متناغم تقر يبا مع العاطفة الحية المنعشة التى نشعرها حين ننظر الى اللوحة. أظن ان ايجاد هذا العنوان يقتضي الهاما، فالعنوان الشاعرى ليس نوعا من الاشارة التى تخبر المتفرج، مثلا، اسم البلدة التى تصور اللوحة منظرها الشامل، أوتضع الدور الرمزى المنسوب الى الشكل المرسوم. العنوان الذى تتوفر فيه هذه الوظيفة التوضيحية لايتطلب أي الهام. العنوان الشاعرى لايعلمنا، انه يدهشنا و يسحرنا».

مرة أخرى يقاوم ماجر يت العناو ين التفسير ية. والمتفرج الذى تر بى ضمن مفاهيم تقليدية العناو ين فيها توضح الطر يق، يحتاج هنا الى جهد ذهنى يوجهه الى ناحية جديدة. عناو ين ماجر يت غالبا ماتكون مستعصية على الفهم، لأنها أساسا تختلف عن تلك العناو ين الكلاسيكية التى كانت تستخدم منذ القرن السابع عشر حيث اللغة تمثل الافكار، خاصة من خلال التعليقات والشروحات، وتوضح المحتوى الخفى للصور أو المواضيع.

لقد هاجم ماجر يت الهيمنة القديمة للكلمة المكتوبة، وفعل مالم يفعله رسام من قبله .. على الأقل، ليس فى هذا التوحيد الغر يب والفذ للحدس والتحليل النقدى فيما يتصل بجذور الصور واللغة فى ارتباطها بالفكر. برسوماته وعناو ينه معا (فى فعالية ذهنية مزدوجة) عزل ماجر يت النعوت عن الأشياء، وجعل راصد أعماله يعى الهوة الواسعة بين العرف المهيمن للكلمات والدلالة الحقيقية للأشياء. لقد ولدّ الصدمة، ليس بواسطة الخداع البصرى أو الفنتاز يا، بل عبر التخيّل التحليلى.

استخدام الاحرف والكلمات فى اللوحات، فى القرن العشر ين، بدأ مع براك عام ١٩٠٩. فى ١٩١١ كان هو و بيكاسو يستخدمانها بتوكيد شديد، ليس كعنصر فحسب بل كعامل مترابط مع الصورة بحيث تسهم فى واقعية الصورة.

وقد ضاعف ابتكار الكولاج من استخدام الكلمات أو العناو ين الى حد أبعد، و بأغراض متباينة. وفى العشر ينات استخدمها السر ياليان ماكس ارنست وخوان ميرو .. غنائيا وشعر يا.

حين بدأت الرؤية السر يالية تنبثق في أعمال ماجر يت خلال فترة ٢٥ ــ ١٩٢٦، لجأ الى الاستخدام الرمزي للكولاج، لكن في ١٩٢٨ ابتكر طر يقة جديدة تماماً في العمل. فالأشكال التي رسمها آنذاك احتوت على كلمات لكن معانيها المألوفة أصبحت مبهمة ومشكوك فيها ضمن المحيط الخاص الذي أبدعه لها. ان العلاقة التي أسسها بين الشكل والاسم قد نزعت الشكل والاسم معا من عالم الاسماء.

سوزى جابليك، فى دراستها عن ماجريت، رأت بحق أن هناك صلة جديرة بالملاحظة بين كتابات و يتجنشتين اللغوية الفلسفية و بين نصوص ولوحات ماجريت. كلاهما سعيا لاظهار الطبيعة «النسبية» لاستخدامنا للكلمات. اذ ليست ثمة علاقة منطقية بين مايكونه الشيء والاسم الذي اكتسبه. الاسم لايمثل مايكونه الشيء «فعلاً». والاشياء، بانعتاقها عن نعومتها المألوفة، تعود الى جذورها .. الى حالتها الاصلية قبل تدو ينها في تصنيفات اللغة المتنوعة. واللغة أيضاً تصبح منفصلة عن حقيقتها التقليدية.

ماجريت، من جهة أخرى، يظل رساما فى المقام الاول، وتبصراته الحدسية عن اللغ والكلمات كانت دائما موجهة. نحو تحديد الوظيفة التى كان ينشدها للوحاته. بمعنى آخر، الصو أساسا هى التى كانت محور بحوثه، وحين فعل ذلك لم يكن بعد مطلعا على بحوث اللغو يين المعاصر ين.

ان دافع ماجريت فى الرسم كان ذا طبيعة ثنائية، وهذه الثنائية يمكن ادراكها فى تخيلاته التى هى سمعية و بصرية. صورة العالم التى تركّب نفسها مرة بعد أخرى فى الذهن تنشأ فى مواز هذين المجاز ين. ان التحام السمعى والبصرى يفضى الى «الصورة».

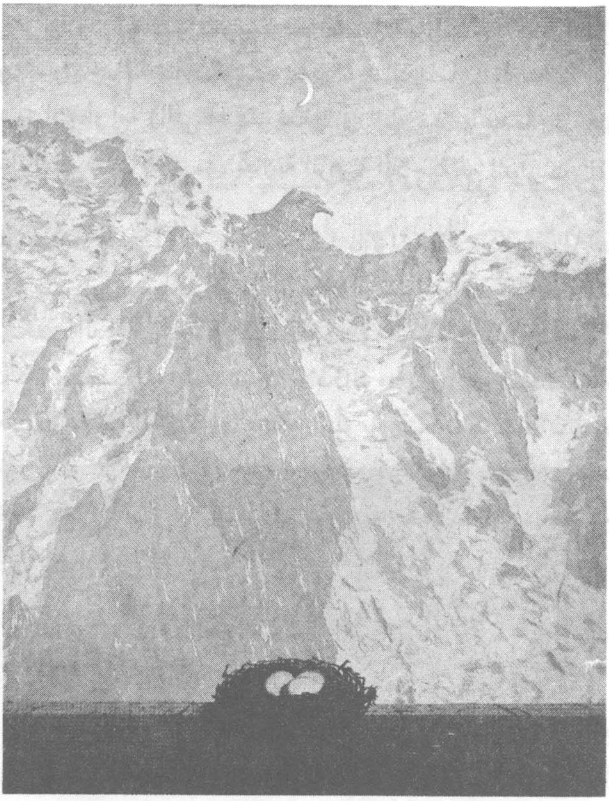
تعبير «السمعي» يتضمن أكثر مما هو منقول عن طر يق مصطلحات «الكلمات» «اللغة» أو «الأدب». انه يتصل بالموسيقى والكلمات معا، أساس ماهو، بالفعل، سمعى .. وفق لما يذكره اللغو يون.

والسمعى ــ البصرى لا يشمل الاعمال التى تظهر فيها الكلمات فحسب، لكن أيضا تلك التى لا تكون فيها الكلمات مرئية.

ماجريت رأى أشكالا، لكنه فى نفس الوقت سمع الكلمات التى عن طر يقها تحي كأشياء فى أذهان البشر. وشيئا فشيئا تصبح الكلمات أكثر وضوحا، فى الوقت الذى يعزلها وعي النقدى عن الاشياء. ان مشكلته كانت تكمن فى التعارض بين عنصر ين مستحضر ين: الاشيا والكلمات، وهذا لايعنى أنه لم يكن ثمة تفاعل بين وعيه بالكلمات ووعيه بالاشياء المرئية.

سيكولوجيا، الصوت كان مهما جداً بالنسبة اليه، وكان مغرما بسماع الموسيقى أثنا العمل، وغالبا ماكان يستمع الى برامز أو الى عزف زوجته، جورجيت، على البيانو. كذلك فا اعجابه بمالارميه نابع من افتتانه بالحساسية الموسيقية المتوفرة فى نصوصه الشعر ية والنثر ية.

لقد أعلن ارتيابه بالصورة والكلمة ــ المرئية، المسموعة، أو المقرؤة ــ معا وأظهر هذا ع استقصاءاته .. فلون جسد امرأة أو تفاحة يمكن أن يستبدل بلون آخر مغاير للمألوف، والكلم المستخدمة لمادة يمكن أن تأخذ معنى مختلفا، كذلك بالامكان استبدال شيء بكلمة. القابلية للتباد واحلال شيء محل آخر يحطمان صحة ومعقولية الاشارات المؤسسة فى كلا الطرفين.



عندما زار ماجريت، في ١٩٦٥، نيويورك لأول مرة، لحضور معرض كبير لأعماله في متحف الفن الحديث، قام ـــ قبل كل شيء ـــ بزيارة لمنزل الكاتب ادغار آلان بو. ان رحلته أو حجه الى المكان الذي عاش وعمل فيه «بو» يدل على الوثاق الداخلي، الروحي الذي نما بينه و بين الكاتب الامركي منذ العشرينات، حين بدأ المثقفون يبحثون عن أسلاف من القرن التاسع للفكرة والموقف السرياليين تجاه الحياة.

فى أعمال "بو" وجد الراصدون الصور الفنتازية الفريدة، الاحداث غير العادية، السلوك الشاذ، الانحراف، الجنون، شهوة المقامرة، الثمل، الجريمة. كل هذه المظاهر كانت خاضعة للتحليل .. غير أن الملمح البارز كان الحضور المهيمن للموت ـــ الذى يوشك أن يحدث، أو هو حادث، أو قد حدث سابقا ـــ والذى يتخطى كل التخوم السابقة باحتواء حتى التجارب المتخيلة لمرحلة مابعد

الموت.

قصص غريبة ومرعبة تصور التوابيت مع تضمين حوارات غير عادية تدور في التخم الفاصل بين الحياة والموت. وفي حالة ماجريت، نجد أن هناك مصاهرات عميقة بين أجواء "بو" وتجارب ماجريت الشاب: انتحار أمه (التي أغرقت نفسها في النهر ليلا وعندما عثر عليها كان ثوب نومها يغطي رأسها) معاناته في مدفن الكنيسة، تجاربه الرهيبة اللاحقة مع التوابيت.

ان زيارة ماجريت لمنزل "بو" كانت زيارة الى عالمه الآخر.. الى عتمته الخاصة، ظله الخاص، الذي ينبثق وراء نطاق الذات الواعية وهناك علاقة مثيرة للاهتمام جدا بين ماجريت والشكل ــ الشخص الذي صوره "بو" في عمله «رجل في الزحام». ذلك الشخص المنتزع من الحشد لكنه في الوقت ذاته ينتسب الى الحشد بشكل لافكاك منه. هنا يجد المرء نفسه أمام اغراء يحثه على أن يرى حالة من الاسقاط الذاتي، غير أن هذا التأويل سيكون طائشا لان ماجريت، في الرسم، لايركز على الاشياء أو الشخصيات التي يعيرها مظهرا جاهزا، ان مايركز عليه هو البحث عن علاقات غريبة محددة بين الاشياء أو الافراد والاشياء، ولتحقيق ذلك يبدأ أولا بتجريدها من نعوتها وتعريفاتها، ثم يقترح شيئا يشبه عملية الولادة الجديدة، يقودها ثانية الى جذورها.

فضلا عن ذلك، فان الاسقاط الذاتي لن يكون منسجما مع خوف ماجريت من الانتهاك، وهو يوظف كل الاساليب والوسائل ليصون الاقليم المحرّم.

انه يتجنب الوجوه، للحظة، ان أمكن، حيث يواريها خلف قماش، أو يجز الرأس، أو يضع أمامها تفاحة، أو طائرا، أو باقة من الورد. وفي لحظات مهيجة أو عدوانية بدرجة أقل، يجرّد الوجه من ذاتيته بالباسه قناع «رجل الزحام»، ويمنحه تلك النظرة المحدقة الخالية من التعبير.. كتحديقة الدمية المعروضة في واجهات المحلات. من جهة أخرى، هو يفضل أن يدير الشخص بحيث يعطينا ظهره. من يستطيع أن يميّز ظهره؟ وماجريت يستمتع بالنظر الى ظهر شخصه المعتمر قبعة سوداء مستديرة. في لحظة كهذه، هو يتطلع معه الى المجهول.

انه مثل "بو"، في قصته «رجل في الزحام»، يرى ضحيته من الخلف وهو يمضي في طريقه الى غاية غامضة.. إن كانت هناك أية غاية. ادغار بو يرصد، في قصته، ملابس هذه الشخصية المحترمة وزاوية الاذن وربطة العنق القبعة وطريقة السير، لكن التوتر يحدث حين تستدير فجأة هذه الشخصية المنتقاة بعد الملاحقة المضنية آناء المساء والليل، ولحظة التوتر هذه ذات اثار قوية.. انها لحظة تمييز. وفي أعمال ماجريت يبدو هذا الشخص مميزا عن بقية الحشد لكنه لايستطيع أن يوجد بمعزل عن الحشد.

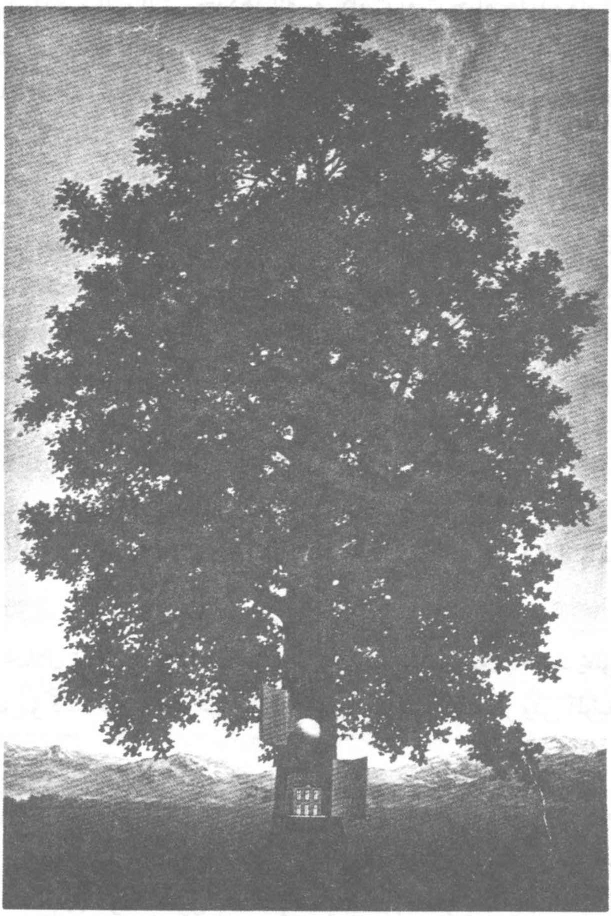
في احدى لوحاته، يرسم شخص ــ هو صديقه الكاتب الانجليزي ادوارد جيمس ــ يُرى من الخلف واقفا أمام مرآة. ماجريت لايرغب في مواجهة الوجه، لذا يقرر أن يتجاهل المنطق، فبدلا

من أن تعكس المرآة وجهه نراها تعكس ظهره. ونلاحظ بالقرب منه ترجمة فرنسية لكتاب ادغار الآن بو «لغز آرثر بيم».

وهناك لوحة أخرى، لجيمس أيضا، تصوره من الامام جالسا أمام طاولة بينما وجهه قد تعرض للامتصاص أو انفجر ليصبح كرة من الضوء المشع.

ومثلما نجح فى اخفاء وجه جيمس عنا، فقد نجح أيضا ــ فى حياته اليومية ــ فى الاحتفاظ بوجهه هو، وجه الفنان، متوار يا عن الناس. وقد اتخذ موقف الحذر والتكتم الى حد أنه رفض ان يمتلك مرسما منفصلا. كان يرسم فى أى مكان يلائمه: غرفة الجلوس، المطبخ، غرفة النوم، وهذا الموقف ينسجم منطقيا مع صورة رجل الزحام المنهك فى تحضير متفجرات ابتكاراته التى لاينتبه لها العالم. ◘

○



○

الفــارس الضــال (١٩٢٦)

◙ رغـم ان مـاجـر يـت سوف يغيّر العنوان والمحيط، فانه يظل يكرر صورة المتسابق الذى يعدو بـجـواده، مـرة بـعـد أخـرى على امـتـداد اكثر من اربعين سنة، وكانت البداية فى سنوات استقصائه الابـداعـى فى مـنـتـصـف العشر ينات حين اكتشف وظيفة مختلفة للرسم عن تلك التى كشف عنها المستقبليون والتكعيبيون والتجر يديون.

احـدى المـهـمـات الـتى حددها لنفسه كانت بعث حياة جديدة واستثنائية لأشياء وجودنا الـعـاديـة الـتي أصبـحـت مـبـتذلة بسبب الطر يقة اللامبالية التي ننظر بها اليها. وعوضاً عن قبول الاشـيـاء التقليدية كما هي، فانه شرع في تحديها والارتياب ليحيى ليس مظاهرها الغر يبة فقط، بل أيضاً ليستنبط وظائف جديدة لها.

فى هذه اللوحة، يصور ماجر يت فارسا، فى سباق الخيل، غير بارع، بين بيادق شطرنج (التى هـى فى الاسـاس تـبـدو وكأنها قوائم طاولة مثقوبة) والتى منها تنبت الاغصان. على جانبى اللوحة تـوجـد ستائر، والجزء الاوسط نيّر جدا مع أشكال باهتة لخطوط متصلة ببعضها عبر الارضية. واللون يتغير كلما انتقل الى أعلى متدرجا الى اللون الازرق.

منظــر عــام (١٩٢٦)

◙ مـاجـر يـت يـعـرض هنا ثلاث طبقات تشكل وحدة متكاملة، مع ذلك فهي مستقلة بذاتها فـيما يتعلق بالمنظور. السطحان بحوافهما المرسومة فى خطوط منحنية كما لو بالمنشار يشكلان ساحلا وغابة فى آن ..

مـن خـلال تركيب ثلاثة عناصر فى اللوحة ــ بلدة، غابة، بحر ــ يخلق ماجر يت التزامن، والـذى سـوف يـؤكـده فـيـما بعد عبر تناوله لشظايا من هذه العناصر ومن الموتيفات الأخرى المركّبة بغرابة.

ان رؤيـتـه لـلأشـجـار، والتى تسحره طوال حياته، هى مهمة جدا. مايثير اهتمامه أكثر هنا هـى الجـذوع رابـضـة، معوجّة، قو ية، تفتقر الى السكون الذى سوف تكتسبه فيما بعد. انها تنبجس عـمـودياً من السطح .. دونما جذور. بعد سنوات يتجاهل ماجر يت أيضا حقيقة أن للأشجار جذور.

هل لهذه الظاهرة علاقة باحساس ماجريت ذاته بالانتماء الى البيوت التى عاش فيها وانتقاله من مكان الى آخر بسهولة دون أن يتجذّر في موقع؟.

الواحــــة (٢٥ ـ ١٩٢٧)

▣ طاولة صغيرة تنتصب فوقها ثلاث شجرات (اذن، هى غير حقيقية). الغيوم تظهر جزئيا أمام قمم الاشجار وخلفها، بينما المسافة بين الغيوم وسطح الارض هى أقصر من أن تكون واقعية. وبذلك فقد غيّر ماجريت النسب المكانية وأظهر أن المنظور نسبى. بمعنى آخر، لقد حاول أن يحرر العالم من القوانين والاعراف التى وضعناها لاخضاعها. هكذا يصبح ادراكنا وقدرتنا على الملاحظة أكثر حدة وكثافة، و يكون اكتشافنا للمكان تجربة حميمية أكثر.

رجــل يقــرأ الجريــدة (١٩٢٧)

▣ لاشيء مشوش ومقلق فيما يتعلق بمحيط رجل يقرأ جريدته: جهاز التدفئة يبدو من النوع المألوف فى الكتيّبات الدعائية. الزخرفة على الجدار عادية. النافذة ذات الستائر، باقة الورد على عتبة النافذة، اللوحة المعلقة على الجدار.. كلها من النوع الذى ينتقيه البرجوازى الصغير من أجل أن يخلق الجو المطلوب فى بيته. حتى الرجل نفسه يبدو من ذلك الصنف الذى نراه عادة فى الاعلانات.

لكن ماذا يفعل ماجريت بهذه المادة؟ انه يقسم الاطار الى أربعة مستطيلات و يرسم نفس الغرفة الصغيرة أربع مرات، عارضا الرجل وهو يقرأ الجريدة مرة واحدة فقط. بانتزاعه من الصورة يصبح الرجل خفيا. لو أن ماجريت أزاله مرة واحدة فقط فان المظهر لن يكون مشوشا، لكنه فعل ذلك ثلاث مرات، وهذا التكرار وحده كاف ـــ وضرورى ـــ لاظهار أنه على الرغم من اختفاء الرجل الا أن شيئاً جوهرياً لم يتعرض لأى تغيير. وهذا يعنى أن كينونته عقيمه، وحضوره لامعنى له.

المــرآة المضللــة (١٩٢٨)

▣ تحوير مقصود للوظيفة الطبيعية للعين. انها لا تنظر الينا لأن ماجريت يلغى وظيفتها العملية ـــ النظر ـــ بعرض وظيفتها العاكسة: انعكاس فى قرنية العين لسماء وغيوم. الانعكاس فى المرآة جامد وسلبى، بينما الانعكاس فى العين يخترق الباطن .. وهناك، داخل العين، تنشأ الصورة.

على عتبــة الحريــة (١٩٢٩)

▣ فى لوحتـه «العنـاصر الستة» التى رسمها فى ١٩٢٨، ركّب ستة أطر تظهر: ناراً، غيوما، غابة، بيتا، اجراساً، وجذع أمرأة.

وفى هـذه اللوحـة يـضيـف جزئين أو اطارين: قالبا خشبيا، وقطعة ورقية منقوشة..بحيث يصبح المشهد ثلاثى الأبعاد، مع اضافة مدفع موجّه نحو جذع المرأة.

ان مغزى العمل يكمن فى المحيط المركّب من عدد من المواد المختارة من الطبيعة وحياة الانسان اليومية، وفى التلاعب المكانى، إثارية الغابة والعرى واضحة، والخشب الأجرد بتجذّعه الجلى يمكن ايضا أن يرتبط بالجانب الإثارى. الواجهة العادية للبيت، والتى هى موصودة تجاور صورة العالم الخلوى ــ المفتوح وغير المحدود ــ بغيوم بيضاء ساطعة تطفو فى الزرقة. الاجراس التى تعلق عادة حول الفرس، وهى موضوعة على سطح من الرصاص المتموّج، تستحضر صوت جياد تعدو خبباً. النار الضارية والعيّنة الورقية المستوية تشكلان الجانب التوكيدى الأقل للمشهد.

اننا نتخلى عن النظام المؤسس لِنلجّ ــ مع الرسام ــ حقل الخيال.. والخيال يعنى الحرية.

القنـــاع (١٩٣٥)

▣ الجانب الاهم من قدرة ماجريت المبدعة هو الطريقة التي بها يوظف مظهرين أو أكثر للواقع في نفس «الصورة». انه يدس أحدهما فوق الآخر، يجلبهما معا ضمن التخوم، و يزامن بين فصلين أو زمنين (النهار والليل) أو مجالين (الداخلي والخارجي ــ الغرفة والسماء).

ماجريت يرسم هنا فوق صورة تمثّل قناع نابليون المألوف، سماء زرقاء ذات غيوم، و بذلك يكتسب القناع ــ أو الرأس المنحوتة ــ خاصية حيوية وفعالة تضفي عليه غرابة لم تكن متوفرة فيه عندما كان مجرد جصّ باهت. فضلاً عن ذلك، أضاف ماجريت الفضاء ليعطي احساساً بالاتساع والرحابة، مختزلاً ملموسية التمثال لكن معززاً البعد الشعري.

السـحر الأســود (١٩٣٥)

▣ ماجريت رسم عرى المرأة مراراً. وقد استخدم زوجته كموديل، لكن نادراً ما رسم صورة شخصية لها.

الضوء هنا حاضر جداً ونقي جداً الى حد أن الجسد يستسلم الى لون السماء و يرتد عن بصرنا كما لو في أكثر الليالي عتمة. هذا التحول لجسد امرأة الى سماء هوفعل من أفعال السحر الأسود. وتغيّر اللون جعل الجزء الأعلى الحسّي للجسد يندمج في اللون الأزرق، الذي لايكاد يلحظ، للسماء.

الوضـــع البشـــري ٢ (١٩٣٥)

◘ لطريقة الرسم داخل الرسم تقليد طويل، جدّده ماجريت وأنهاه، في نقطة معينة، يجعلنا نعى الأبعاد أو الاماكن الداخلية والخارجية، والتى تلتقي في لوحاته. يقول: «نحن نرى العالم بوصفه يوجد خارج ذواتنا، مع اننا نختبر داخل ذواتنا الصورة الذهنية للعالم. بنفس الطريقة نعيّن موقع شيء في الماضي بينما هو يحدث في الحاضر. الزمان والمكان، بالتالي، يفقدان ذلك المعنى غير الدقيق الذي تتداوله، أو تضع له اعتباراً، التجربة اليومية». الى ثيمة الرسم داخل الرسم يضيف ماجريت النافذة واضعاً اياها في المقدمة. بالنسبة اليه، النافذة لها دلالة العين. والبيت يحل هنا محل الجسد، ومنه يراقب المرء ويختبر العالم.

انه نادراً مايعطينا منظراً أو شكلا كاملا، لكنه غالباً مايرسم درابزين، اطاراً، جزءاً من الجدار، عتبة نافذة .. كما لو أنه يلتمس عوناً يصونه من الدوار. ماجريت دائماً يقف في الداخل، ومن هذا الموقع المفضل ينظر في المجهول، وفي الحياة الخارجية .. وفي الوقت نفسه يصغي اليها.

تأمـــــل (١٩٣٧)

◘ السماء، البحر، الشاطىء، .. تشكل معاً منظراً طبيعياً للساحل، مع ذلك فانه يختلف عن الرسومات البحرية في القرن التاسع عشر ــ التى حققها ديلاكروا أو كوربيت أو دوبيغنى مثلا ــ في تصوير زرقة البحر القاتمة واستخدام اللون غير الطبيعي للشاطىء وفي عدم التزامه بالمظاهر الخارجية للأشياء. طرافته تظهر في الجزء الأسفل من اللوحة حيث نرى ثلاث شموع مشتعلة، والتى هي أشبه بديدان، تزحف بطريقة لولبية عبر الشاطىء.

يبدو أن ماجريت قد اكتشف نوعا من الشبه أو المصاهرة بين الشموع المتقطرة والديدان .. بالاضافة الى الزواحف، الحلزونات، الطفح الشبيه بالدود في الرمل، الحباحب، والضوء المتألق على الماء. ان اقتران الكائن الزاحف بالشمعة الى هذا الحد يشكل بنية عضوية واحدة .. غير متوقعة وغريبة، بقدر ماهي بسيطة.

لاينبغي للمرء هنا أن يبحث عن تفسير مع المنطق المحدود للواقع المرئي والمدرك. التناظر هو عامل فعال ومؤثر، وقد استشهد به اندريه بريتون مراراً كعنصر أساسي للشعر.

تدرجـــات النـــار (١٩٣٩)

◘ فيما يتعلق بهذه الفكرة، قال ماجريت انه كان يحاول أن يضع نفسه في موقع انسان ماقبل التاريخ حين اكتشف لأول مرة بأن النار تنشأ من احتكاك حجرين معا. انه يعرض في هذه

اللوحة النار وهي تشتعل في قطعة من الورق، ومفتاح، و بيضة، وكان قد سبق وأن رسم في ١٩٣٣ لوحة حول نفس الثيمة صور فيها النار وهي تشتعل في ورقة وكرسي و بوق.

ان ماجريت يذكرنا هنا بالنار كظاهرة أساسية، يمكن أن تنشأ من الاحجار دون أن تفترسها. البيضة، المفتاح، الورقة، الخشبة، البوق، الاريكة ـــ وهي الاشياء المستخدمة كأدوات متصلة باللهيب ـــ تبدو لوهلة منافية للعقل مثلما الاحجار التى تولّد النار.

ماجريت كان مولعاً بالتأمل، و بالتالي اعادة تشكيل العناصر والمرئيات: الضوء، الهواء، الارض، المطر، الشمس، النافذة، البحر، الشجرة.

العالـــم الشـــعري (١٩٣٩)

◘ كل مادة ـــ السماء، الغيوم، النافذة، الباب، الكتلة الخشبية، شريحتان من اللحم، (احداهما منتصبة والاخرى ممدة على الكتلة) ـــ مرسومة هنا بواقعية تامة و بألوان متوهجة.

ليس ثمة تحريف أو تشويه باستثناء العلاقات بين الاشياء، في المكان، وفي النسب. الغيوم تنقلنا الى الفضاء الخارجي، مع اننا في الداخل نراقب الكتلة والشريحتين، بينما الغيوم داخل الغرفة ذات نسب تليق بصورة ساكنة. رغم ذلك، فلا شيء يباغتنا لأن التناقض بين الخارج والداخل في هذه الصورة قد تحول الى نظام جديد من الكينونة، والضوء، والمكان .. والذي لايمكن خلقه الا بالخيال.

الســـّم (١٩٣٩)

◘ ماجريت يلهو باستمرار مع لغز المكان والزمان، والتى تخضع له الاشياء الارضية. وسائله تتضمن دمج المظاهر الداخلية والخارجية، وتغيير النسب. انه لايتصادم مع هيئة الاشياء بل مع نظام الاشياء، كما يعالج مفاهيم «الكبير» و «الصغير» في اطار أو شكل نسبي.

غيمة، طافية بوقار، تدخل غرفة من خلال الباب المفتوح قليلا، وتلقي ظلا على الجدار. لكن هذه الغيمة تنتسب أيضا الى البحر والسماء في الخارج، والمرئيين من خلال الباب. وثمة راصد غير منظور .. قد يكون شخصاً في الغرفة يختبر التحام الأمكنة هذه، أو الرسام نفسه أو المتفرج على اللوحة. الباب يشير الى تغيّر في اللون، يصعب حدوثه في أحوال أخرى، حيث يبدأ في الأسفل مع لون الخشب وتجذّع سطحه ثم يتغير. كلما ارتفع نظرنا الى أعلى، الى لون أزرق نيّر وشفاف .. هو لون السماء الواقعة فوق البحر خارجاً.

النتيجة هو اندماج المنظر الطبيعي في الخارج بالداخل، متجاوزين أي تعارض مكاني،

ومن ثم يفقدان صفتهما المتميزة، المستقلة. في الوقت ذاته نجد تبصراً ملهماً وشعرياً في هذا المفهوم الجديد للمكان والذي يتحدى أي محاولة لصياغته في كلمات.

١٦ سبتمبـــــــــر (١٩٥٧)

◘ الاشجار من العناصر التى وظفها ماجريت طوال حياته الفنية، وعنها قال ذات مرة: في انبثاقها من الارض تجاه الشمس، تتحول الشجرة الى فكرة أو استعارة لسعادة ما ولفهم هذه الاستعارة علينا أن نكون ثابتين مثل الشجرة، لاننا اذا تحركنا فسوف تأخذ مواقعنا وتتفرج علينا. عندما تصبح الشجرة تابوتاً فانها تتوارى في الارض، وعندما تتحول الى نار فانها تتلاشى في الهواء.

في أعمال ماجريت من ١٩٢٥ الى ١٩٣٠، كانت الغابة معتمة، متوحشة، مكتنزة، و متشنجة. ولم تكن الاشجار رموزاً أو مفاهيم ترتبط، كما في لوحات الآخرين، بالبيت والوطن والحضانة الامومية. بل انتظر سنوات لكي يرسم تجويفاً في الشجرة أخفى بداخله بيتاً. في هذه اللوحة حقق السكونية التى منها ينمو الصمت .. صمت غامض فيه تتكشف ظلمة الشجرة من الحميمية الى الاتساع. حتى الآن ماجريت هو الرومانتيكي الكامل ــ في هذه اللوحة ــ الذي يجعل الليل يستولى على المكان المحتمل من قبل الشجرة، لكن حين يضع الهلال في مواجهة الشجرة وليس فوقها أو بجانبها أو خلفها فانه يزودنا بالسمة الوحيدة التى تثبت لنا أننا لسنا في حضرة فنان من القرن التاسع عشر.

قبـــر المصارعيـــــن (١٩٦٠)

◘ لقد افتتن ماجريت بالوردة منذ بداياته، التى تعود الى تجاربه التكعيبية ــ المستقبلية، حين رسم وردة في موضع قلب امرأة عارية. لكن الوردة ظلت ثانوية كعنصر في البنية، ولم يؤكد عليها كمادة قائمة بذاتها الا بعد سنوات آنَ تشبث بنقطة انطلاقته الجديدة التي تفرض المضى وراء مستوى الصور واحضار العالم الحقيقي الى الاشياء.

وكثيرا مافكر ماجريت في تحقيق لوحة لهيكل عظمي يقطف وردة في حديقة رائعة في الليل، وتحت سماء مليئة بالنجوم. لكن أمرا ماكان يكبحه دائماً عن فعل ذلك. تغيير الابعاد الطبيعية للأشياء كانت احدى الوسائل التى لجأ اليها ماجريت في وضع المفاهيم المكانية في إطار نسبي. فالاحجام النسبية للمواد كانت تتغير بحيث أن الناظر الى لوحاته يجد نفسه مرغماً على تحرير ذاته من القيود التى يفرضها العرض التقليدي للأشياء، ومن ثم يقوم باكتشافها من جديد و بعمق أكثر.

المدهش في وردة ماجريت هنا أنها تملأ الغرفة،من الارضيةالى السقف، بحسيّتها المتوهجة

دون أن تجعل الغرفة تبدو صغيرة على نحو لامعقول. بمعنى آخر، ان حضور الوردة، برائحتها ولونها وهيئتها، يمكن أن تشكل تحدياً كبيراً للمتفرج الى درجة أنها تستحوذ على أفكاره وانفعالا ته السر ية. انها تمتص المكان الذي تحتله لكن دون أن تتداخل معه.

الرجل ذو القبعة السوداء
المستديـــرة (١٩٦٤)

▣:ماجر يت، في الواقع، لم يرسم قط انساناً. الرجل كان مختفياً في أعماله، ولكنه اختفاء يختلف عن ذلك الذي يحدث في اللوحات التجر يدية. الكائن البشري في أعماله يلعب لعبة الاستغماءة انه حاضر وغائب في آن والفنان يلاحقه ويمسك بسترته لكنه يجدها فارغة.

ماجر يت عزل حضور الكائن البشري في اللوحة عن الكائن البشري نفسه، تماماً كما عزل الاشياء عن أسمائها. وفي عام ١٩٦٤ أصبحت المعالجة بسيطة جداً : القبعة المستديرة، البذلة الجاهزة، والوجه اللامنظور .. لأن حمامة تحجبه.

ثمة اقليم في عمله يتيح لأ تباع فرو يد اللهو فيه كما يحلو لهم. انه يفضّل أن يخفي الوجه تحت قماش (مثلما فعلت أمه الغر يقة)، أو يخفي التعبير خلف تفاحة. انه يفضّل أن يتعقب الظهر : يضع الرجل في مواجهة المرآة فتعكس ظهره لا وجهه. أحياناً يضعه في مواجهة نفسه لكن وجهه ينفجر و يصبح ضوءاً مبهراً.

ماجر يت لايحب تحديقة أو نظرات فان غوخ الذي يتطلع الى نفسه في المرآة و يرسل نظراته لتشق طر يقها عبر الزجاج. انه يصنع عيناً من المرآة ومرآة من العين. والعين لا ترسل نظراتها، لا تثقب .. بل تحجب، تعكس، وتصد.

ذات مرة، طلب منه أن يرسم صورة شخصية لنفسه، فوافق ورسم نفسه : الجسد، الملابس .. لكن الوجه كان اقليماً محرّماً، فأخفاه وراء تفاحة. حتى ماجر يت نفسه يتوارى.

═

○ ترجمة : أمين صالح ○

** ** بيبلوغرافيـــا **

١٨٩٨ ــ ولادة رينية ماجريت في ٢١ نوفمبر، في ليسين، مقاطعة هينوت ببلجيكا.
١٨٩٩ ــ تنتقل العائلة الى جيلي. منطاد يهبط على سطح منزلهم.
١٩١٠ ــ تنتقل العائلة الى شايتليه. أمه تعاني من أزمات حادة.
١٩١٢ ــ أمه تنتحر، ذات ليلة، باغراق نفسها في نهر سامبري.
١٩١٣ ــ ينتقل مع أبيه وأخويه، ريمون وبول، الى شارليروي، هناك يلتقي بجورجيت بيرجر، التي سوف يتزوجها بعد سنوات. يلتحق بالمعهد العالي لمدة ثلاث سنوات، ثم يأخذ دروساً في الرسم.
١٩١٦ ــ يلتحق بأكاديمية الفنون الجميلة في بروكسل.
١٩١٩ ــ يتعرف على مجموعة من الفنانين الطليعيين. يبدي تعاطفاً مع الدادائية والتجارب السريالية الاولى في باريس.
١٩٢٠ ــ يقيم معرضه الاول في بروكسل.
١٩٢٢ ــ يتزوج جورجيت يعمل مصمماً للاعلانات.
١٩٢٥ ــ بداية تجاربه السريالية وابتعاده عن التكعيبية والمستقبلية.
١٩٢٧ ــ ١٩٣٠ ــ ينتقل مع زوجته الى باريس. هذه السنوات الثلاث تشهد تطوره الفني وخلال هذه الفترة يلعب دوراً نشطاً في الحركة السريالية ويقيم علاقات وطيدة مع أبرز الوجوه السريالية من أدباء وفنانين.

١٩٣٠ ــ يعود الى بروكسل.
١٩٣٧ ــ ماجريت يمضي ثلاثة أسابيع في لندن، مقيماً في منزل أدوارد جيمس، الكاتب البريطاني.
١٩٣٨ ــ اقامة المعرض الاول في لندن.
١٩٤٠ ــ يرحل عن بلجيكا مع بدء الاحتلال الالماني. لايصطحب معه زوجته.
١٩٤٣ ــ يعود الى بلجيكا.
١٩٤٨ ــ في باريس يقام له معرض لايحقق اقبالا كبيراً.
١٩٥٣ ــ شهرته الدولية تتزايد. أعماله تعرض في روما، لندن، نيويورك، باريس.
١٩٥٤ ــ اقامة معرض تكريمي لأعماله في بروكسل.
١٩٦٧ ــ في ١٥ أغسطس يموت في بروكسل.

المصدر :مارجريت : تأليف أ.م. هاماشير ــ ترجمة جيمس بروك واى ــ الناشر : هاري برامز، نيويورك، الطبعة الثانية.

شهادات

نوافذي مفتوحة لكن المغامرة لاتبهرني

(١)

في القصة بخلاف الشعر ظل البناء التقليدي أساسياً جداً والى أبعد الحدود ولم يثبت عكس ذلك حتى الآن، كما واني لا أستطيع أن أقول ان وصفي بالمحافظة فيه التجني فقد يكون الوصف صائبا خاصة وانني شديد الحذر من الجديد. يجب أن أقول ان الكاتب اذا ما اعتقد بأنه يستطيع أن يراقب نفسه بنفسه ويحدد مكانه وموقعه من المحافظة والتجديد يقع في خط قاتل، النقاد لهم رأي، والقراء، والاحكام والقرارات ليست ملكا للكاتب لأن القصة ليست ملكا له وحده، لذلك ما أملكه هو أن أقتنع أو لا أقتنع وأمضي كما أريد لكن يجب أن تكون نوافذي مفتوحة لأننا دأبنا على تسمية كل جديد بالمغامر وعلينا أن نعرف أن هناك مغامرة مشروعة بدونها لايكون جديد وأن هناك مغامرة من أجل المغامرة وهي لا تضيف، كما ولا يجب أن نعتقد أن من يبدي رأيه «يتجنى». لا تتوافق الآراء في الأدب وهي تختلف في الغالب، المهم أن نكتب وأن يكون مانكتبه صالحاً لأن يقرأ فيه المتعة والفائدة ..

بطبيعة الحال هناك قناعة تامة لدى ان هذا الخط من الكتابة في القصة هو الاكثر أهمية، وان القصة يجب أن تكتب بهذه الطريقة وليست غيرها، وان كنت لاأقول ان غيرهذا لايكون قصة .. أقصد ما يكتبه الآخرون، ولكن هناك قناعة تكونت في الأدب الكلاسيكى وقراءات فى الادب الجديد .. الخلاصة التي انتهيت اليها هي أن القصة القصيرة قد بلغت ذروتها وامتلكت أدواتها التقليدية في فترة زمنية محددة في العالم في القرن الماضي والقرن العشرين.

(٢)

مادامت القصة الجديدة لم تشكل بعد فان ترك القديم كلية فعل غير مدرك لطبيعة العلاقات المتداخلة بين القديم والجديد، العلاقات الجدلية، نقول من القديم يخرج الجديد، ومن

لاشيء يخرج لاشيء، هنـاك تخل عن أصول وأسس القصة بشكل عام في الكتابات الجديدة وهذا يخلـق ارتبـاكـا وأحيانا يبارز الكاتب القصة بلا أدوات، أفعال دونكيشوتية خيالية يذهب بجهودها بالمجان.

(٣)

الـكـثير مـن الـكـتـاب الشباب العرب يعتنون بالشكل أكثر من المضمون .. الوقت، وقت انتشار هذه المغامرة الادبية سيء أيضا ومثير للريبة .. وقت مرضى، انحسار سياسي عربي رهيب .. تـراجـع بـعـد المد الـقـومي العظيم .. حياة استهلاكية، ترف، نكبات، هزائم سياسية وعسكرية، وتـصـور ان كـل ذلك في غـياب الوعي، وعي تاريخي بكل مايحدث، اذن فقراري في اختيار الشكل والـنمط لم يحدث بشكل عفوي .. العفوية لها لحظات واحدة فقط هي لحظات الابداع، وحتى هذه العفوية مشروطة بالوعي.

(٤)

الـكـتـابـة فـعل وتأثير لاأريد أن أكتب لزملائي الكتاب فقط، لذلك التركيز على المضمون عندي كبير، ولذلك لم أكترث للمغامرة في الشكل كثيرا، ولم تكن هذه المغامرات بؤر ابهار ودهشة لي، تـبـدو لي هـذه المغامرات كالالعاب النارية، والزمن أفاض في اقتناعي، بدأت الحواجز تكبر بين القصة والقارىء، هناك خطأ ما.

محمد عبد الملك

الشعر بوصلة الوقت

(١)

لابـد أن يـكـون هناك درجة من الوعي للتحولات الفنية في تجربة الشاعر .. وبقدر تفاوت هذه الدرجة بين الشاعر والآخر تفعل الموهبة المبدعة فعلها.

يـكـون وعـي الـشـاعر للمسألة في الوقت الذي يقف أمام تجربته بعد كل قصيدة لتأملها .. لاكتشافها بالعقل البارد، للتعامل معها من شرفة النقد التي لابد أن تتوفر في روح الشاعر، وتكوينه الادبي، هـذه الوقفة تحدث خارج لحظة الكتابة بالطبع، وعندما يعتادها الشاعر ويجيد التعامل معها

بحساسية يستطيع أن يكون مستعداً أكثر للاستفادة منها في تجاربه اللاحقة.

في لحظة الكتابة عندما يحضر الشاعر في القصيدة يتجرد من تلك النظرة ذات العقل البارد وشرفة النقد، هو الآن في لحظة التأجج حيث درجة الانفعال غامرة الى الدرجة التي تصير فيها الموهبة هي القائدة المسيطرة، ويمكن لمدخرات التجارب السابقة أن تنصهر في شكل ابداع جديد. وبقدر نجاح الشاعر على استيعاب تجاربه السابقة تأتي تجاربه الجديدة باحتمال أكبر من التطور والتحول الفني، ومغايرة السابق بتجاوز ملحوظ.

لكن الاكيد ان الشاعر وقت كتابة القصيدة لايكون متقصدا بوعي مختبري لعملية التحول الفني من الوجهة الابداعية، فعل الابداع يغلب عليه الانفعال والعاطفة، مع قدر من جماليات الصنعة. ولا يحضر الوعي الا في صورة طيف شفاف ..

(٢)

ليست هناك محطات تنتظر الشاعر .. على الشاعر أن يخلق محطاته الخاصة و يبتكر وسائله، تماما مع بعضها، خاصة في مجال الابداع، يمكن أن يحدث التشابه أحياناً في التجارب الضعيفة الفاشلة، لكن التجارب الناجحة التي تحقق ابداعاً لايمكن أن تتشابه الا بالدرجة التي تتشابه بصمات الاشخاص .. الابداع هو فعل فردي الى أقصى حد ..

(٣)

الشعر في أيامنا مازال مرشحا لأن يصير تاريخا للواقع العربي. ان درجة وحجم اهتمام الناس به. اهتمام الناس بالادب يتأثر بين وقت وآخر بملابسات اجتماعية وحضارية وثقافية، هذا لا ينبغي أن يقلل من أهمية الشعر .. الشاعر يكتب قصيدته من بداية التاريخ بنفسه بالدرجة الاولى، وبعد ذلك يأتي العالم. لايهتم الشاعر بالقارىء الا بعد أن يشبع في روحه حاجة غامضة في البوح والتحدي ..

(٤)

الشعر هو هواء الزمان. الشعر هو بوصلة الوقت. وكل شعر لايصوغ وقته ولا يبتكر مناخه، يتخلف عن حركة التاريخ، والشعر لايهتم كثيراً في الذين يرغبون في الاسترخاء. الذي يسترخي سيتركه الزمن. ومن يرغب في الاسترخاء عليه أن يبتعد عن الشعر. فالشعر ضد الاسترخاء بشتى أشكاله.

قاسم حداد

إنها الأسئلة التي لا تتوقف عند محطة ما

(١)

القصة القصيرة هي فن اللحظة، الومضة التي تسطع فجأة في قلب الظلام فتبتدي للعين الكثير من الاشياء التي كانت متوارية. القصة القصيرة هي محاولة للكشف عن الاعماق البشرية، للولوج الى الداخل، والوصول الى القاع.

ولأن عصري ومجتمعي وبيئتي تطرح عليّ الاسئلة، فانني أحاول الاجابة عليها من خلال القصة القصيرة، فاكتشف انني بدوري أطرح الاسئلة التي تخلق الاسئلة. القصة القصيرة هي فن السؤال.

(٢)

حين بدأت أنشر ماأكتبه قبل عشرة أعوام لم أسأل نفسي: لماذا أريد أن أصبح كاتب قصة قصيرة، ولم لا أصبح مؤلفا موسيقياً، مع انني أعشق كلا الفنين؟ لذلك فانني أرى ان كتابتي للقصة القصيرة لا علاقة لها بالسنوات العشر الماضية، انما هي في الحقيقة مجموع ماعشته في السنوات العشر الاولى من حياتي .. انها هي التي حددت بالضبط سبب لجوئي لفن القصة القصيرة، أما بقية سنوات حياتي فقد كانت تنويعاً على تلك السنوات الاولى.

(٣)

عشت طفولة غريبة وعجيبة، ومع ذلك فكثيرا ما أتحسر على انني كبرت. لقد مررت بتجربة مرض طويل، وكان غريبا، في الصيف يأخذ شكلاً وفي الشتاء يأخذ شكلاً آخر، لذا فانني كنت أصاحبه طوال العام. عشت خوفا خرافيا في سنوات الطفولة: أخاف من كل شيء، وكان حلول الظلام كل ليلة يعني رعبا جديدا بالنسبة اليّ. رأيت الفقر وحياة التنقل من بيت الى بيت آخر. والعائلة المحشورة في حجرة واحدة. أبي كان يعمل عاملاً لتفريغ حمولات السفن الكبيرة وكان أحيانا يسافر أو يتغيب عن البيت بسبب ظروف العمل، وفي كل مرة كنت أتوقع أن شخصا ماسيجيء ويخبرنا عن وفاته. وكانت فكرة الموت هذه تزلزلني. من سيحميني من هذا العالم المرعب اذا فقدت أبي؟

حين كبرت انتقلت فكرة الموت الى داخلي. فقد عشت فترة طويلة معتقدا انني سأموت في وقت مبكر، وهذا ما دفعني الى أن أسرع في كل شيء، أن أسابق الزمن قبل أن تحين الساعة وأرحل عن هذا العالم.

(٤)

أكتب منذ عام ١٩٧٢، وخلال هذه السنوات القصيرة كتبت الكثير من القصص القصيرة، وأصدرت مجموعة قصصية، وأنا الآن بصدد اصدار مجموعة جديدة، لكنني لاأعرف ــ حقا ــ الى أين وصلت، وماذا أنجزت. أحاول ألا أكرر نفسي في قصصي، أن لا أقف في محطة معينة، ألا أتعلب في قالب معين يقيدني ويحرمني من حرية الحركة.

عبد القادر عقيل

أبحث في القصيدة عن النقاء والتنوع

(١)

أكتب لانني لا أملك ما أقف فيه ضد الموت سوى الكتابة هذا من الجانب الذاتي، أما الجانب الموضوعي، فأنا لا أريد أن أعبر عن نفسي فقط، انما أعبر عن الانسان بشكل عام وهو الوقوف ضد الموت بشتى أشكاله ومادمت أعرف أن الموت قدر محتوم، وأنا بين ظلمتين، ظلمة الرحم وظلمة القبر، لذلك لابد أن أحمل القصيدة المصباح، لأنير طريقي وطريق الآخرين الذين لايملكون المصباح.

فالحياة قصيدة.

ولان الفرحة فيها قصيدة أيضا .. فكتابتي تحاول أن تكون النقيض لما هو كائن، من أجل الافضل، والافضل في تصوري دائما لايأتي الا عن طريق فهم الضرورة والتي تعني الحرية للانسان في كل مكان ..

ضمن هذا المنطلق فأنا أكتب ضد تشيؤ الانسان وتحوله الى رقم في ترس الآلة. ولذلك أكون البدوي الذي لايعرف غير الحب والطيبة والعلاقات الانسانية الفطرية ضد الآلة وليس الآلة كآلة محددة ومصنوعة من الحديد. وهذا ما حاولت أن أطرحه في (تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة).

(٢)

الكتابة هواء

حينما لا أكتب. أشعر بالاختناق. كل شيء تلوث وبقعة الزيت لم تلوث السواحل وتقتل الاسماك فقط. انما لوثت أيضا الانسان بحيث انه لم يعد قادرا على النطق ولم يعد قادرا على الموت. فالانسان في مثل هذه الحالة ماذا يصنع غير التلاشي والنكوص بحيث أن المذابح التي تجري أمام عيونه لا تحرك فيه حتى كلمة لا. احباطات تمتد على مساحة عمر الانسان وأنا كشاعر أحاول أن أقف ضد كل هذه الاشياء أقف ضدي، وضد الكلمات وضد الصمت الاكل من انسانية الانسان وضد الكون.

لهذا أكتب

هل هو كم؟ هل هو تراكم. لا أسأل نفسي. فالكتابة هواء وأنا اتنفس. من يريد الغائي فبالكتابة. أعني قطع الكتابة عني. المهم بالنسبة لي أن لا أكرر تجاربي. أن أبتكر ما يستحق أن يقرأ. فالشعر الذي لايخلق الجديد والمختلف لابد أن يجد له مكانا في متحف الغبار.

(٣)

(ب) لو ان الشاعر قال مايريد لما كتب جديدا. ولو قال كل ما يريد لانتهى. الشاعر ياصديقي. دعنا نقول الفنان. يملك خاصية بكل مايكتب. فالقصائد التي يكتبها لا تعد الا عن نتف متناثرة مما يريده. لذلك حين ينتهي من الكتابة. ربما يكون فرحا ولكن للحظات فقط ومن ثم يجيء الشك بأن ما كتبه ليس هو المطلوب انما هناك شيء آخر، لم يكتبه أحد لم يفكر فيه أحد هذا الهاجس الجدة الابتكار الشكل المغاير، الصورة الحية الفنية الثرية ذات الابعاد المتفجرة انه البحث عن التنوع الذي هو كالحلم.

علي الشرقاوي

أن أمتلك اللاأمرئي بالمفردة

(١)

لماذا أكتب؟ لانني أريد أن أتصل بالآخر، الذي يقرؤني طبعا، ولاني أريد أن ألهو.. هل ثمة ازدواجية أو تناقض في الاتصال واللهو؟ محتمل.

كانسان وككاتب أهفو الى تحقيق الاتصال مع الآخروان أنقل له ما أشعر به وأفكر فيه بدءا من القضايا التي تؤرقني: التناقضات المريعة، العلاقات المشوهة، القيم المضادة، التشيؤ واللا أمان. الخ. من جهة أخرى، ألجأ ـ لانني اؤطر أحاسيسي وأفكاري في شكل فني معين ـ الى الحيل المعروفة: الدعابة، الغرابة، الميلودراما، التشويق، الألاعيب السحرية .. وغيرها .. أي ألهو به ومعه لكي يصغي الى باهتمام أكثر، وكلما شعرت بأنه يشيح بوجهه عني .. ضيقا أو ضجرا أو لامبالاة، ألملم ثانية حروفي لاحدثه بصيغة أخرى. وغالبا ما أحدث نفسي لانني لا أجد من يصغي اليّ.

كتاباتي لا تغري الكثيرين للاقتراب منها، ربما لانها تفتقر الى الجاذبية، أو لانها لا تثير الاهتمام، أو لانها تستعصي على الفهم .. رغم وضوحها .. مع ذلك فما زلت أكتب دون خجل لانني أحب أن ألهو، أن أنثر ألعابي النارية، وأن استمع الى أصدائها.

(٢)

اذا أخفق شخص ما في فهم حكاياتي فهذا شأنه، واذا أخفقت حكاياتي فهذا شأنها .. أنها قضية لا تؤرقني كثيرا .. الخلل يوجد في كل مكان! في الراوي والحكاية والقارىء لكن لا أحد يريد الامساك بهذا الخلل .. وأنا لا أريد لانني سوف أروي حكاية أخرى مشحونة بالخلل.

قيمة العمل الفني تكمن في قدرته العجيبة على المباغتة .. عليه أن يفاجىء و يذهل الكاتب أولاً ثم القارىء ليصل الى مستوى الطموح الذي يملأ كيان الفنان، واذا لم يمتلك هذه القدرة فانه سيتشظى بالتأكيد.

رغبتي في هذا النوع من الامتلاك تدفعني الى تكرار محاولة سرد الحكايات لعلها تشبع هذه الشهوة النهمة.

(٣)

لا أقدر أن أنفي الشعر، انه موجود في الحدقة والدماغ واللغة والشخصية والصورة. واذا استطعت أن اتفادى الوقوع في افخاخ سطوته الرهيبة والخضوع له، فسوف أكون في حال أفضل. التفكير في الحواجز بين الشعر والقصة والاشكال الاخرى مضيعة للوقت، ما يهمني أن يكون العمل الذي كتبته ـ بكل ما يحتويه ـ قادرا على الوصول الى الآخر .. الذي لا أعرف أين يوجد.

(٤)

ليست اللغة وحدها ينبغي أن تكون شفافة وموحية وجميلة (أي شاعرية) بل المناخ

القصصي كله ينبغي أن يحوي هذه الروح التي لن تؤذي هيكل القصة بقدر ما تعطيه تماسكا وكينونة متجددة.

(٥)

المحافظون ــ في الادب ــ أثاروا لغطا وضجيجا لا طائل من ورائه دفاعا عن قدسية الشكل التقليدي ــ بشتى تسمياته ــ للقصة القصيرة، وخوفا من أن «يلوث» الشعر هذا العالم الخاص. الكاتب الحقيقي يسعى وراء المغامرة والاكتشاف، الكاتب المحافظ لا يكف عن الشكوى والثرثرة .. والقمع أيضا.

أمين صالح

- **اخذت هذه الشهادات من مجموعة مقابلات اجراها عبدالحميد المحاوين، ونشرت في مجلة «صدى الاسبوع» عدد ٦١٨، ٦١٩، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، يوليو/ اغسطس ١٩٨٣**

أسرة الأدباء والكتّاب/

تحقيق ما يمكن تحقيقه

○ بدرجة من الايجاز، يستهدف هذا التقرير التعريف بالخطوط العريضة لدور أسرة الادباء والكتاب في سياق الحركة الادبية المعاصرة في البحرين، والاشارة الى أبرز الفعاليات الادبية التي طرحتها الاسرة في هذا المجال. مع ثقتنا بأن الموضوع يظل في حاجة أكبر لمناقشة تجربة أسرة الادباء بصيغ أخرى.○

***

○ **المثقفون والحركة الادبية من العشرينات الى الخمسينات**

عام ١٩١٣ تكون أول نادي أدبي وفكري في البحرين باسم «اقبال أوال» اعتنت اطروحاته بالتركيز على بعض المفاهيم الاسلامية المتحررة وسرعان ماأغلق. في عام ١٩١٩ افتتحت أول مدرسة في البلاد «مدرسة الهداية» وافتتح أيضاً «النادي الادبي». وقد ضم هذا النادي طليعة المثقفين والادباء آنذاك، أمثال عبدالله الزايد، الشيخ محمد بن عيسى الخليفة، عبدالرحمن المعاودة، قاسم الشيراوي، الشيخ ابراهيم الخليفة، خالد الفرج. بالاضافة الى بعض رواد الحركة الوطنية مثل الشيخ عبدالوهاب الزياني وأحمد الشيراوي.

وقد ازدهرت الحركة الادبية بوجود «النادي الادبي» فشاعت في أوساطه آراء جديدة تدعو الى تطوير التعليم واصلاح الادارة ونبذ الخرافات وتعليم المرأة. ونحو ذلك من الدعوات الاصلاحية. وأسهمت هذه الاجواء في الاعداد لظهور الصحافة وتأسيس الاندية والجمعيات، فأصدر عبدالله الزائد أول جريدة محلية هي «البحرين» وتوالى بعدها صدور العديد من الصحف، كانت مجلة «صوت البحرين» أبرزها وأكثرها تأثيراً في الحركة الادبية. أما الاندية كنادي البحرين والنادي الاهلي ونادي العروبة وغيرها. فقد أصبحت بديلاً عن غياب النادي الادبى. وقامت بدورها

الثقافي حتى أواخر الخمسينات.

مسـافة الصـمت

يتفق الكثير من الدارسين للحياة الثقافية، على ان الفترة الواقعة بين عام ٥٦ ــ ١٩٦٥ يمكن اعتبارها فترة صمت أدبي، غاب أو خفت فيها صوت الكثير من الكتاب، وربما انقطع تماماً أو بشكل مؤقت، مثل أحمد سلمان كمال، حسن الجشي، علي سيار، محمود المردي، وتقي البحارنه في ميدان القصة والمقال. وابراهيم العريض وعبدالرحمن المعاودة وهما من أبرز أصوات الحركة الشعرية آنذاك. وربما ظلت بعض الاصوات الشعرية ترتفع بين الحين والآخر، خاصة الاصوات التي تيسر لها البروز في نهايات تلك المرحلة مثل أحمد محمد الخليفة، غازي القصيبي، عبدالرحمن رفيع.

وقد كان وراء هذا الجمود الذي مرت به الحركة الادبية المعاصرة عوامل كثيرة أبرزها الغياب الجبري لقنوات الاتصال، ففي عام ١٩٥٦ عطلت جميع الصحف، وفرضت رقابة شديدة على أنشطة الاندية جميعها. فاضحت البلاد بلا صحافة حتى عام ١٩٦٥. وما كان للفنون النثرية أن تستمر أو تنمو الا بوجود الصحافة. وقد حاول البعض أن يستعيض بوسيلة الاذاعة في غياب الوسائل الاخرى. فقد رأينا أحمد سلمان كمال وأحمد يتيم يكتبان للاذاعة قصصاً و برامج اجتماعية.

ودفعت تلك الظروف الى الاتصال بالصحافة العربية واكتشاف الكتاب العربي، الامر الذي جعل فترة الصمت تلك ، مجالاً للاختمار والبحث في مصادر الثقافة والمعرفة الانسانية. وتم الاتصال بالتيارات الجديدة في الادب العربي والترجمات العربية لنماذج الادب العالمي. كل ذلك جعل الواقع متصلاً بكل ماهو جديد في مجال الادب والثقافة.

عودة الصحافة وميلاد الصوت الجديد

حين جاء عام ١٩٦٥، كانت التغيرات الاجتماعية والسياسية قد أوحت بما تلح عليه الحياة الجديدة وتحتاجه طبيعة التطلعات في المجتمع، الامر الذي شجع على عودة الصحافة المحلية، «حيث بدأ أحد مخضرمي الحركة الادبية والصحافية وهو محمود المردي في تحقيق الخطوة الجديدة الاولى. فجاءت الاضواء» ليتلقفها القارىء بتعطش واضح.

واستطاعت هذه الجريدة ــ ومعها مجلة وزارة الاعلام «هنا البحرين» ــ أن تقدم للقارىء الطليعة الاولى من الاصوات الادبية الجديدة في الشعر والقصة والنقد. مثل علي عبدالله خليفة، قاسم حداد، علوي الهاشمي، عبدالرحمن رفيع، حمدة خميس وخلف أحمد خلف ومحمد عبدالملك ومحمد الماجد، ومحمد جابر الانصاري وحسين الصباغ وأحمد المناعي.

وقد طرحت تجارب الشعر والقصة معالجات جديدة لاكثر القضايا حساسية في حياة الانسان المعاصر. واتصلت رؤيتها ليس بواقع المعاناة الراهنة للانسان، وانما باكتشاف وكشف الامكانات الفنية والتاريخية في معاناة الغواص والتراث المحلي. وصاغت نظراتها التقدمية للتناقضات الاجتماعية في أشكال تعبيرية تستفيد من التراث الاجتماعي المحلي تارة والعربي تارة أخرى، أما النقد التطبيقي فقد ساهم في تشجيع هذه التجربة الجديدة واحتضان نماذجها الاولى المتمثلة في كتابات علي خليفة وقاسم حداد ومحمد عبدالملك ومحمد الماجد وخلف أحمد خلف.

● أسرة الادباء والكتاب ـ التكوين

ظلت التململات الاجتماعية والفكرية في الخمسينات تعدّ الاجواء الادبية لمرحلة جديدة مغايرة، وكان بروز صحافة الستينات (الاضواء، صدى الاسبوع، هنا البحرين) الى جانب دلالته الايجابية، قاصراً عن استيعاب الزخم الادبي الجديد أو النهوض بمهمة التعبير عنه. وكانت فكرة تكوين التجمع الادبي مطمحاً مناسباً للمعطيات التي طرحتها الارهاصات الادبية في سبيل تطوير الموهبة والفعالية. وقد تم التحقيق العملي لهذه الدعوة بالحصول على الترخيص الرسمي لانشاء أسرة الادباء والكتاب في البحرين في عام ١٩٦٩. أي بعد نصف قرن من تأسيس النادي الادبي الذي سبق الاشارة اليه.

ضم هذا الكيان الادبي مجموعة من المواهب الادبية والمعنيين بهموم الكتابة، تجمع بينهم درجات متفاوتة من الاستعداد الادبي المكتنز بالطاقة الشابة. ومن خلال الحوار فيما بين الاعضاء المؤسسين تيسر وضع القانون الاساسي للتجمع، وصياغة النهج الفكري الذي طرح بعض المنظورات الفكرية والفنية، داعياً الى الانغماس في حركة الواقع وتجاوز جميع أشكال التقليد والجمود.

ولم تمر فترة طويلة على انشاء أسرة الأدباء والكتاب الا وقد صارت وجهاً أدبياً بارزاً وفعالاً في البلاد، ومؤشراً على التجمع بعد الشتات، والانسجام بعد الاضطراب، وعاملاً أساسياً في تكوين رؤيا جديدة للأدب والتاريخ والانسان، أثارت حولها الكثير من الجدل والحوار، وتسنى للأسرة أن تنظم عدداً كبيراً من الأمسيات الشعرية والندوات الأدبية.

ولن يسع هذا التقرير سوى القاء ضوء سريع على معطيات أسرة الادباء والكتاب من خلال تجربة أعوام عملها. مع التأكيد أولاً على أن الظروف التي اجتازتها أسرة الادباء طوال تاريخها، لم تكن ظروفاً مؤاتية دائماً، لامن حيث الجانب الذاتي ولا الموضوعي، وتلك ملابسات دأبت الاسرة على التغلب عليها وتجاوزها بشتى الاشكال، في محاولة لتحقيق برامج عملها وطموحاتها الادبية.

• الجو الادبي العام

طرحت الحركة الادبية منذ ظهور أسرة الادباء والكتاب قضايا جوهرية تتصل بطبيعة الادب، وبنظرياته المختلفة، وقد اقتضت طبيعة المرحلة التي تمر بها الحركة الادبية أن تميل للتفسير الواقعي في الادب والفن، ولا طروحاته النظرية والفلسفية، وكان لذلك أثره الواضح في اعادة النظر حول جميع الاطروحات التقليدية التي كانت سائدة في الحركة الادبية قبل تبلور هذا التجمع الادبي. وقد اتخذت أسرة الادباء من الحوار والمناقشات الموضوعية سبيلاً لتعميق النظرة الجديدة التي تعتمد البحث. فكثرت الندوات واللقاءات، وطرحت أمام القارىء مادة أدبية مغايرة للسائد. فأقبل عليها الجمهور اقبالاً منقطع النظير مع بداية السبعينات. وراح يتابع الحوار الادبي الدائر في الصحافة والندوات و يساهم فيه أيضاً. وكان ذلك كله يسير بوضوح الى حدوث انقلاب حقيقي في المناخ الادبي العام، خاصة بعد ان انضمت دماء جديدةالىهذا التجمع الادبي مثل يعقوب المحرقي وعبدالحميد القائد وعلي الشرقاوي في الشعر وأمين صالح وعبدالله علي خليفة في القصة.

وقد أفادت هذه المشاركة أجواء الحركة الادبية بأن عمقت القضايا المثارة حول الشكل والمضمون معاً.

• الجمهور الجديد والادب الجديد

وعت أسرة الأدباء والكتاب مسألة العلاقة بالجمهور وضرورة خلقه بصورة فعالة ومختلفة عن السابق، وقد تحقق هذا الوعي في صياغة الجمهور الجديد وساعدت عليه أسباب تاريخية حاسمة أبرزها أن ظهور أسرة الأدباء والكتاب انما هو تعبير عن طموح جذري هيأ الجيل الجديد الذي تفتحت عيونه في فترة الصمت والكبت الاجتماعي. فقد خرج هذا الجيل متعطشاً لا تشبعه الثقافة التقليدية المطروحة ولايتصل بها . وحين تبلورت هذه الرغبة الجماعية بظهور أسرة الأدباء وجد هذا الجيل أدباً وثقافة لم يألفهما من قبل، وعثر فيهما على التفاعل الذي يبحث عنه بين حاضره ومستقبله، فراح يتعلق بما تنبىء به هذه الثقافة وهذا الادب، سواء فيما طرحته الأسرة من مجاميع شعرية وقصصية، أو فيما نظمته من أمسيات وندوات وحوارات عامة.

ووجدت أسرة الادباء جمهورها الحقيقي اذن في ذات الامتداد الاجتماعي الذي خرجت منه. ومن ثم حدث التفاعل مع هذا الجمهور بصورة عفوية تارة، وواعية تارة أخرى، واتضح ذلك منذ الامسيات الشعرية الاولى، فقد كانت هذه الامسيات تتحول الى مهرجان للشعر، تلقى فيه القصائد وتثار المناقشات منصبة حول قضايا الشعر الجديد لافي البحرين وحدها وانما في الوطن العربي أيضاً. و ينطبق هذا الوضع بالنسبة للفنون الادبية الاخرى كالقصة والنقد.

ومع تزايد نشاط الاسرة الادبي اتسع الجمهور الجديد، ولم يقتصر على ماتزخر به قاعات الاندية في المدن كالمنامة والمحرق، وانما تجاوز ذلك الى القرى التي كانت معزولة عن مثل هذه المشاركات.
واتصل جمهور القرية مع جمهور المدينة حول محور واحد معبراً عن التطلع المشترك نحو الثقافة الجديدة.

وقد اتخذت أسرة الأدباء من الصحافة وسيلة جديدة وفعالة للاتصال بجمهورها، فعمل الكثير من أعضائها في تحرير الصفحات الادبية في الصحف المحلية، وأصبحت صوتاً معبراً عن التيار الادبي الجديد. وليس مبالغة القول ان صحافة الستينات والسبعينات وجدت مصدراً أساسياً لتطورها مع ظهور التيار الادبي لأسرة الأدباء والكتاب. ودخلت الصحافة البحرينية أبواب جديدة لم تعرفها من قبل، تهتم بمتابعة نشاط التجربة الادبية والفنية. حيث يجري الحوار والنقد للاصدارات الادبية الجديدة، ومتابعة العروض المسرحية والمعارض الفنية، وعكست هذه الصفحات جانباً هاماً في علاقة أسرة الادباء بجمهورها الجديد.

● النقد الادبي الذاتي

اتسمت الحركة الادبية في ظل نشاط أسرة الأدباء باتساع فرص الحوار. وقد أحس الكثير من الأدباء والكتاب بفداحة غياب النقد الأدبي العلمي (وهذا متوقع في بداية الانتاج الأدبي) فوجدوا في صيغة النقد الادبي الذاتي بديلاً عن ذلك الغياب.

وازدادت الحاجة الى مناسبات الحوار واثارة القضايا واتجه الشعراء والقصاصين الى قراءة تجارب بعضهم قراءة نقدية بعيدة عن أساليب المجاملة، وصور الانطباع السريع، وقد ساعد ذلك على بروز ظاهرة صحية وهي قدرة ممارسة النقد الذاتي فيما بين كتاب الحركة الأدبية شعراء وقصاصين.

وقد أفاد هذا النقد الحركة الادبية بأن عمق روح الحوار بين ممثليها، وساهم في توضيح المفاهيم الجديدة وبلورتها. وساعد على تجاوز القناعات النهائية والقوالب الجامدة في الأدب، وجعل من الحركة تياراً مستقبلياً.

● مادة التجربة الادبية

ـ الشعر

في بداية الفترة التي نشطت فيها أسرة الأدباء والكتاب أصدر ثلاثة من الشعراء الشباب ثلاثة دواوين شعرية، هي «انين الصواري» لعلي عبدالله خليفة (١٩٦٩) و «البشارة»

لقاسم حداد (١٩٧٠) و «من أين يجيء الحزن» لعلوي الهاشمي (١٩٧٣)، وقد أشارت هذه المجموعات الى التوق الحقيقي الذي يشتمل عليه هذا الجيل الأدبي. وطرحت المجموعات الشعرية ذاتها الامكانات الفنية المحتملة التي تتوجه بحماس ووعي الى تجاوز الاشكال التقليدية للقصيدة العربية.

وبعد ذلك تبلورت وتطورت الامكانية الشعرية، والقدرة على استيعاب فكرة الحداثة في المجموعات الشعرية اللاحقة التي صدرت لأولئك الشعراء أو لغيرهم من طليعة الحركة الشعرية. فأصدر علي خليفة «اضاءة لذاكرة الوطن» (١٩٧٥)، وعبدالرحمن رفيع «أغاني البحار الاربعة»، وعلوي الهاشمي «العصافير وظل الشجرة» (١٩٧٢)، وقاسم حداد «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة» (١٩٧٢) و «الدم الثاني» (١٩٧٦) و «قلب الحب» (٨٠) والقيامة (٨٠) وانتماءات (٨٢).

ويمتد تفتح الوعي الشعري مع أكثر من شاعر، فيصدر يعقوب المحرقي «عذابات أحمد بن ماجد» ٧٣، وعبدالحميد القائد «عاشق في زمن العطش» ٧٥، وحمدة خميس «اعتذار للطفولة» ٧٦، وعلي الشرقاوي «الرعد في مواسم القحط» ٨٣، ونخلة القلب» ٨١، و «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» ٨٢، و «رؤيا الفتوح». وأصدرت ايمان أسيري «هذي أنا القبّرة» ٨٢، ومنى غزال «المجنونة اسمها زهرة عباد الشمس»، وعلام عبدالله" شمس العطش *.

وتميز هذا النتاج الشعري بتنوع ملامحه وخصائصه، وتعدد مصادره التي لاتختلف كثيراً عن ملامح وخصائص ومصادر الحركة الشعرية العربية الجديدة. انه أحد معطيات هذه الحركة، ينتمي اليها شكلاً وفكراً، حاضراً ورؤية، بل انه يأخذ نفس اتجاه الاجتهادات الفنية السائدة في هذه الحركة، سواء تلك التي تجمع بين المحافظة والتجديد، أو التي تستقلّ بشروط الحداثة، أو التي تنطلق مع أبعد محاولات التجريب.

• القصة القصيرة

لم تخلّف تجربة القصة القصيرة في الخمسينات أثراً ظاهراً على الكتاب الذين جمعهم التيار الادبي الجديد في أسرة الادباء. ومن ثم فقد انطوت الكثيرمن القصص الاولى على ملامح البداية، نجد ذلك عند خلف أحمد خلف ومحمد الماجد ومحمد عبدالملك. ولم تمض فترة طويلة حتى بدأت التجارب القصصية في الاعتدال والوضوح. ودخلت القصة ــ بعد النشر الكثير في الصحافة ــ مرحلة اصدار المجموعات القصصية. فرأينا محمد الماجد في كتابه «مقاطع من سيمفونية حزينة». (بدون تاريخ)ثم مجموعته الثانية (بعد خمس سنوات) «الرحيل الى مدن الفرح» ٧٧ .وكما انقطع محمد الماجد بعد بداياته الاولى، فقد انقطع خلف عن بداياته بعض الوقت، ثم عاد باسلوب أكثر حداثة من بداياته لينشر كتابه الاول «الحلم وجوه أخرى» (١٩٧٥) أما محمد عبدالملك فقد جمع قصصه

الاولى، المعتمدة على التصوير الواقعي للنماذج البشرية، في مجموعة نشرها بعنوان «موت صاحب العربة» (١٩٧٢) ثم اتصل بتجربته على نحو أعمق فنشر مجموعة «نحن نحب الشمس» (١٩٧٥). ثم مجموعة «ثقوب في رئة المدينة». (١٩٨٠)، ومجموعة «السياج» (١٩٨٢).

ويمكن القول أن ملامح القصة الواقعية قد تبلورت بصورة واضحة من خلال التجارب السابقة، وقد أدركت أسرة الأدباء والكتاب ذلك فساهمت في اختيار أكثر القصص تعبيراً عن ملامح تلك التجربة في حينها ونشرتها في مجموعة مشتركة باسم «سيرة الجوع والصمت» (١٩٧١).

ضمت تسعة أصوات في القصة القصيرة. ولم يزل بعض الذين شاركوا في هذه المجموعة يطرحون تجاربهم بشكل أكثر تطوراً وخبرة، وربما صدرت لهم مجموعات خاصة.
وبعضهم لم يتمكن من مواصلة طريق الكتابة القصصية، والبعض الآخر ربما توقف عن الكتابة.
لكن الاكيد ان أهم الاصوات القصصية قد اتجهت الى التنوع والعمق مع ظهور تجارب جديدة في القصة، وخاصة بعد أن تصدى لها بعض الكتاب بوعي نظري كعبدالله علي خليفة، الذي نشر مجموعتين هما «لحن الشتاء» (١٩٧٥) و «الرمل والياسمين» (١٩٨٣) وعبدالقادر عقيل في كتابه «استغاثات في العالم الوحشي» (١٩٧٩) ومن ناحية أخرى فقد عرفت القصة القصيرة كاتباً تصدى لهذا الفن بثقافة لاينقصها الوعي النظري، وانما ينضاف اليها المتابعة المستوعبة لانجازات هذا الفن على المستوى العربي والعالمي، وهو أمين صالح، الذي أصدر ثلاث مجموعات قصصية هي «هنا الوردة هنا نرقص» (١٩٧٣) و «الفراشات» (١٩٧٧) و «الصيد الملكي» (١٩٨٢).

وبسبب هذه التعددية في المصادر المكونة لتجربة القصة القصيرة، فقد ظلت هذه التجربة يتنازعها اتجاه يكرّس القواعد المستقرة، وآخر يتحرر منها الى درجة التجريب. وقد كان لأسرة الأدباء والكتاب دور كبير في تنقيح المفاهيم المثارة في التجربة القصصية، لأنها خلقت أجواء الحوار، واجتذبت الكتاب جميعهم نحو انسجام يدعو الى تعايش مختلف الاتجاهات والتجارب في الفن والفكر.

● الروايـــــة

لقد كان للنضج الذي شهدته تجربة كتابة القصة القصيرة دوره في الاتجاه الى كتابة بعض الاعمال الروائية، وخاصة لدى أبرز الكتاب الذين أشرنا لهم فيما سبق مثل محمد عبدالملك الذي نشر رواية «الجذوة» (١٩٨٠) وأمين صالح الذي نشر «أغنية ألف صاد الاولى» (١٩٨٢)، وعبدالله علي خليفة الذي نشر «القرصان والمدينة» و «اللآلئ» (٨٢). وقيمة هذه المحاولات الروائية ليس في ارتيادها لفن جديد بقدر ماهو فيما تهجس به من احتمالات قادمة لدى مجمل التجربة لدى أصحاب المحاولات وغيرهم من الكتاب.

• النقـــــد

لـم يتأخر (كثيراً) النقد في الحركة الادبية منذ ظهور أسرة الأدباء كممارسة حيناً وكهاجس حيـنـاً آخـر. وربمـا لا نـسـتـطيع الجزم تماماً بغياب النقد كفعالية أدبية. فقد رافقت التجربة النقدية الـبدايات الاولى لتلك الحركة وخاصة في مجال الشعر والقصة. ففي الكتابات النقدية لكل من محمد جـابر الانصاري وحسين الصباغ وأحمد المناعي، كانت تتوفر رغبة جادة في توجيه الحركة الادبية نحو آفـاق أكـثـر اكـتـمـالاً، وتشجيع الكثيرمن الاعمال الادبية من ناحية، ونزعتها في التوضيح النظري لطبيعة العمل الادبي من ناحية ثانية.

واذا كـانـت تـلـك مظاهر البداية فان مظاهر تطورها تتضح في الاتجاه الى أساليب البحث، ومـنـاهـج الـدراسـة الـعلمية، حيث اتجهت بعض الاصوات النقدية الى وضع التجربة الادبية موضع الـبـحـث الجـاد المـتـعـمق، ومن أمثلة ذلك دراسة علوي الهاشمي للشعر المعاصر في البحرين بعنوان «مـاقـالـتـه الـنـخـلـة للبحر» الصادرة في عام (١٩٨١) ودراسة ابراهيم عبدالله غلوم بعنوان «القصة القصيرة في الخليج العربي» الصادرة في نفس العام.

وفـضلاً عن ذلك فان هناك مظهراً آخر لتطور التجربة النقدية نجده في محاولة بعض الشعراء والـقـصـاصين لـكـتـابة النقد، وخاصة على المستوى النظري، نجد ذلك مثلاً عند قاسم حداد، محمد عبدالملك، عبدالله علي خليفة.

• المســـرح

على صعـيد المسرح كان لأسرة الأدباء والكتاب دور المبادرة في طرح الحوارات المباشرة مع الـتـجـربـة المـسـرحية، ان كانت في شكل عروض أو قضايا مسرحية. وساهمت في خلق تقليد اقامة الندوات لهذا الشأن، بالتعاون مع المسارح الاهلية والعاملين في هذا المجال.

ومـن جـهـة أخـرى نـجـد أن بـعض أعضاء الأسرة شاركوا في الفعاليات المسرحية بأشكال مخـتـلـفة. فقد كتب خلف أحمد خلف وأحمد جمعة وعلي الشرقاوي وابراهيم بوهندي نصوصاً مسرحية نفذ بعضها على الخشبة. وساهم في الحوار النقدي ابراهيم عبدالله غلوم وأحمد المناعي وقاسم حداد.

وبـذلـك تـكون أسرة الأدباء عنصراً فعالاً في مجال المسرح البحريني، الذي ترافقت نهضته المعاصرة مع نشاط الحركة الادبية الجديدة وفعاليات أسرة الأدباء في بداية السبعينات.

• أدب الأطفــــال

يمكن اعتبار ظهور تجربة الكتابة للاطفال أحد مؤشرات التطور التي تشهدها الحركة الادبية في الآونة الاخيرة فقد أدرك بعض الكتاب في أسرة الادباء غياب التوجه للطفل فدعا اليه في البداية. ثم مالبث ان ارتاده بمقدرة وفهم.
حيث نشر عبدالقادر عقيل «من سرق قلم ندى» و « الغيمة السوداء» و «الا تفاق». ونشر خلف أحمد خلف «قوس قزح» و «ثعلوب يتعرف على الارنب» و «اللعبة» بالاضافة الى مسرحية للاطفال بعنوان «مصباح علاءالدين» و «وطن الطائر». وكتب علي الشرقاوي للاطفال «أغاني العصافير» وأغاني عديدة لمسرحيات الاطفال. وقد خلق هذا التوجه الجديد للطفل حواراً متسعاً لايزال يبعث الكثير من الاسئلة حول اسلوب الكتابة للطفل، واقعه ومستقبله.

• الترجمـــــة

يأتي اتجاه بعض كتاب الحركة الادبية للترجمة من لغات أجنبية مؤكداً القول بانفتاح هذه الحركة على مختلف الحركات الادبية في العالم. فقد ترجم أمين صالح عن الانجليز ية في مجال السينما والادب. وترجم عبدالقادر عقيل مجموعة من القصص والقصائد لشعراء انجليز وفرس وأتراك، وفي الآونة الاخيرة ترجم بعض الكتاب نماذج من الادب الروسي مثل يوسف يتيم. وما تزال هذه المحاولات قيد الاحتمال.

ان الاتجاه الى الترجمة لايزال يعتمد على جهود واختيارات فردية، ولكنه رغم ذلك يبشر بامكانيات أوسع اذا ماصدر عن جهد منظم، واتسع الاهتمام به في الصحافة والمؤسسات الثقافية. ولقي تشجيعاً مقابلاً لما يبذل فيه من عناء.

• الشــعر العــامي

هناك جذور عر يقة للشعر الذي يكتب باللهجة الدارجة، نجدها في قوالب الشعر النبطي وقوالب الموال، هذه القوالب ظلت لفترة طو يلة صوتاً عالياً لمعاناة البدوي والبحار والمزارع. وحين ازدهرت الحركة الادبية بعد ظهور أسرة الأدباء والكتاب وجد فيها بعض الشعراء وسيلة للاقتراب من الانسان في دائرة الجمهور الواسع، من أجل خلق الا تصال الحي بينه و بين القضايا الاجتماعية الملتهبة، وأبرز نماذج هذا التوجه ديوان «عطش النخيل» لعلي عبدالله خليفة، الذي أنصبت فيه معاناة الانسان الراهنة من خلال قالب الموال الشعبي. ودواو ين عبدالرحمن رفيع التي ضمت قصائد عامية متنوعة عالجت الكثير من المشاكل الاجتماعية باسلوب يجمع بين السخر ية المرة، والنقد اللاذع الموجع والمواجهة غير المتسترة للمشكلة الاجتماعية العامة.

● الاصــوات الجــديدة

حرصت أسرة الأدباء والكتاب على تحقيق مكسب هام للتجربة الادبية، وهو الاعتناء وتشجيع المواهب الجديدة، التي برزت في المجال الأدبي بعد سنوات من تأسيس الأسرة، وقد فتحت المجال لانضمام هذه الاصوات في عضوية الاسرة، حيث تيسر لها التفاعل المباشر والحي بالحركة الادبية، ويمكننا الاشارة الى أن الاسرة الآن تضم أصواتاً أدبية جديدة طرحت ولم تزل تطرح تجارب شعرية وقصصية جديرة بالعناية والاحتفاء. وربما بشرت بعضها باحتمالات أدبية متطورة عبر التجربة. ففي مجال الشعر نجد أحمد مدن، فوزية السندي، علام عبدالله، وفي مجال القصة نجد نعيم عاشور وفوزية رشيد ومنيرة الفاضل التي نشرت مجموعتها الاولى أخيراً بعنوان «الريموراً». ولا شك أن هناك أصواتاً أخرى تطرح محاولاتها الأدبية الطموحة، دون أن تكون بالضرورة منظمة لعضوية الأسرة. لكنها متصلة بفعاليات أسرة الأدباء والحركة الأدبية بدرجات مختلفة.

● الحضور العربي / العالمي

تمكنت اسرة الادباء والكتاب بعد سنوات قليلة من تأسيسها من توصيل صوت الحركة الادبية في البحرين الى صعيد اكبر، ففي الساحة العربية يحظى ادباء وكتاب البحرين بمعرفة جيدة واحترام يليق بتجربتهم، واصبحت اسرة الادباء عضواً مشاركاً فى الاتحاد العام للادباء العرب، حيث تدعى وتشارك فى جميع المؤتمرات والمهرجانات الشعرية واللقاءات الادبية. كما تشارك فى اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد كذلك. لدراسة اوضاع الاتحاد والتحضير لبرامجه والاسهام فى مناقشة مشاريعه.

وعلى الساحة الدولية، اصبحت اسرة الادباء عضواً فى الاتحاد العام للكتاب الافرو اسيويين وشاركت في النشاطات التى سمحت لها الظروف بحضورها.

كما حققت الاسرة ايضاً اقامة علاقات أدبية ثنائية مع عدد من اتحادات الادباء العربية فى اكثر من بلد، وتربطها بمعظم الاتحادات علاقات فعالة فى مجال التعاون الادبي والثقافي.

وبهذه الطريقة تيسر لاسرة الادباء توصيل اسم البحرين والادب البحرينى الى كافة المجالات والتجمعات الادبية بصورة مشرفة وايجابية.

وادى ذلك الى اهتمام كبير من قبل الاوساط الادبية العربية بالادب في البحرين. وكتب عدد من النقاد دراسات نقدية ومراجعات لهذا الادب. وكثر الاهتمام به كرافد فعال في الادب العربي.

***

● خلاصــــــة

تؤكد الخطوط العريضة التى اشار اليها هذا التقرير على معطيات واضحة نجملها في النقاط التالية:

ـ ان اسرة الادباء والكتاب بعثٌ لينابيع الحركة الادبية المعاصرة في البحرين منذ سنوات العقد الثالث والرابع والخامس من هذا القرن.

ـ ان اسرة الادباء والكتاب ليست تشكيلاً أدبياً منفصلاً عن حركة المجتمع، وانما هي احدى فاعليات هذه الحركة ومظهر من مظاهر طاقاتها المتجلية.

ان الكثير من مظاهر التطور الذى شهدته الفنون الادبية منذ الستينات حتى الفترة الحالية يرتهن بالمعطيات والمناخات الجديدة التى خلقتها اسرة الادباء.

ـ ان المكاسب التى حققتها الحركة الادبية على الصعيد المحلى والعربي والعالمي، هي تعبير عن المظاهر الحضارية والرؤية المتقدمة التى تسلحت بها اسرة الادباء خلال نشاطها. وهذا من شأنه ان يبلور الحركة الادبية و يضعها في موقعها الصحيح في العالم.

علي الشرقاوي